

شعرية النثر

(مختارات)

تليها أبحاث جديدة حول المسرود



تأليف : تزفيتان تودوروف

ترجمة : عدنان محمود محمد

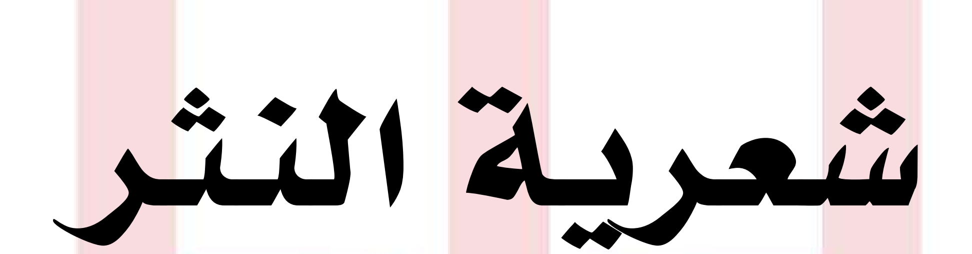



أهم جروبات علي تليجرام
باحثون
هنا سور الأزبكية
غواص في بحر الكتب
قناة مصر الثقافية و الفنية

شعرية النثر



أهم جروبات علي تليجرام
باحثون
هنا سور الازبكية
غواص في بحر الكتب
قناة مصر الثقافية و الفنية



(مختـارات)

تليها أبحاث جديدة حول المسرود

تأليــف : تزفيتان تودوروف

ترجمـة : عدنان محمود محمد

مراجعة: الدكتور جمال شحيّد

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١١م

العنوان الأصلي للكتاب

Poétique de la prose

Choix, suivi de

nouvelles recherches sur le récit

Tzvetan Todorov

شعرية النثر: مختارات تليها أبحاث جديدة حول المسرود / تأليف تزفيتان تودوروف؛ ترجمة عدنان محمود محمد؛ مراجعة جمال شحيّد .- دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١١م .- ٢٠٨ ص؛ ٢٤ سم.

(دراسات أدبية؛ ٣)

١- ٨٠٩ ت و د ش ٢- العنوان ٣- تودوروف

٤- محمد ٥- السلسلة

مكتبة الأسد

دراسات أدبية

«٣»

تضمّ هذه الطبعة كلَّ الدراسات التي كانت مخصّصة لتحليل المسرود في الطبعة الأولى من *شعرية النثر*، وثلاثَ دراساتٍ أخرى ظهرت مع *أجناس الخطاب*، وهي تُعنى بالإشكالية ذاتها . ولقد روجع النص وصُحّح .

لا تكمن قيمة الإنسان في الحقيقة التي يمتلكها، أو التي يعتقد أنه يمتلكها، بل تكمن في العناء الصادق الذي يتجشّمه بحثاً عنها. فليس امتلاكُ الحقيقة هو الذي ينمّي قواه، بل البحثُ عنها؛ وهنا فقط يكمن التقدّم المستمر كماله. فالامتلاك يجعل الإنسان ساكناً وكسولاً ومتكبّراً؛ وإذا وضع اللّهُ الحقيقةَ كلَّها في يده اليمنى، ووضع في يسراه مجرّدَ البحث الدؤوب والدائم عن الحقيقة-حتى وإن لم يكن يؤدّي إلا إلى الخطأ، كل مرة، وعلى الدوام -، وقال لي: «اختَرْ!» فإني سأرتمي بخضوع على يده اليسرى، وسأقول: «أبتاه! أعطِني هذه! فإن الحقيقة الصرفة هي لكَ في كل الأحوال».

ليسينغ

-١-

أنماط الرواية البوليسية

جنس الرواية البوليسية لا يتفرّع إلى أنواع، بل يكتفي بتقديم أشكالٍ مختلفةٍ تاريخياً.

بوالو – نارسجاك(١)

إذا كنتُ قد أبرزتُ هذه الكلمات في دراسةٍ تعالج بالتحديد "أنواعاً "espèces في جنسِ le genre "الرواية البوليسية "le roman policier"، فليس ذلك لكي أؤكّد على اختلافي مع المؤلّفين المذكورَين، بل لأن هذا الموقف منتشر جداً؛ إذن هذه هي السابقة التي يجب أن أتّخذ منها موقفاً. والرواية البوليسية ليس لها علاقة بهذا: فمنذ نحو قرنين من الزمان، أخذت تظهر ردّةُ فعلٍ قوية تعارض حتى مفهومَ الجنسِ بالذات في الدراسات الأدبية. لقد كُتِبَ إما عن الأدب بصورة عامة، أو عن عمل أدبي معيّن؛ وثمة اتّفاقٌ convention ضمني على أنّ تصنيفَ عدةِ أعمالٍ في جنس معينّ يعني بخسَها قيمتها. ولهذا الموقف تفسير تاريخي جيّد: لقد كان التفكير الأدبي في العصر الكلاسيكي l'époque classique، الذي كان يتعلّق بالأجناس أكثر من تعلّقه بالأعمال الأدبية، يُبدي ميلاً عقابياً pénalisant أيضاً: فقد كان العمل يُعدّ سيئاً إذا لم يكن يمتثل امتثالاً كافياً لقواعد الجنس الأدبي. إذن لم يكن هذا النقد يسعى إلى وصف هذه الأجناس فحسب، بل إلى فرضها. ولقد كان جدول الأجناس الأدبية يسبق الإبداعَ الأدبي بدلاً من أن يتبعه.

---

(١) Le roman policier, Paris, Payot, 1964, p.185.

وكانت ردّة الفعل حاسمة: فلم يرفض الرومانسيون les romantiques وأخلافُهم الامتثالَ لقواعد الأجناس فحسب (الأمر الذي كان من حقّهم تماماً)، بل رفضوا الاعترافَ بوجود ذلك المفهوم أصلاً. وكذلك، فقد قَلَّ الاهتمامُ كثيراً بنظرية الأجناس حتى أيامنا هذه. ومع ذلك، ثمة ميل في وقتنا الحالي إلى البحث عن وسيطٍ بين المفهوم العام جداً للأدب وهذه الأشياء الخاصة التي هي الأعمال الأدبية. لا ريب في أن التأخير يتأتّى مما يتطلّبه التنميط، ومما تطلّبته النظرية العامة للنص؛ فهذه النظرية لمّا تبلغ سنَّ نضجها بعد: وما دمنا لا نستطيع وصْفَ بنيةِ العمل، يجب أن نكتفي بمقارنة عناصر نعرف قياسها، مثل المتر. وعلى الرغم من راهنيةِ l'actualité بحثٍ حول الأجناس (كما لاحظ ذلك تيبوديه Thibaudet ، من حيث إن المسألة هي مسألة الكلّيات les universaux) فإن القيام به غير ممكنٍ بصورة مستقلّة عن بحثٍ حول نظرية الخطاب théorie du discours: لقد كان بوسعِ نقدِ الكلاسيكيةِ وحدَه أن يسمح لنفسه باستنتاج الأجناس انطلاقاً من ترسيمات schémas منطقية مجرّدة.

كما تأتي صعوبةٌ أخرى لتُضاف إلى دراسة الأجناس، تتعلّق بالصفة النوعية لكل معيار جمالي norme esthétique. إن العمل العظيم يخلق جنساً جديداً، بطريقةٍ ما، وفي الوقت نفسه يخترق transgresse القواعد القائمة سابقاً. إن جنسَ رواية "*دير بارما* La Chartreuse de Parme"، أي المعيار الذي ترجع إليه هذه الرواية، لا يكمن في الرواية الفرنسية في مطلع القرن التاسع عشر فقط؛ وإن جنسَ "الرواية الستنداليةle roman stendhalien [١]" هو الذي أبدعه هذا العملُ بالتحديد، وأبدعته أعمالٌ أخرى. ويمكن القول إن كل عمل عظيم يوجِد جنسين اثنين، ويوجِد واقعَ معيارين اثنين: واقع الجنس الذي يخترقه، وقد كان مهيمناً على الأدب في السابق، وواقع الجنس الذي يُبدعه.

ومع ذلك، ولحسن الحظ، هناك مجال لا توجد فيه هذه اللعبة بين العمل وجنسه: وهو مجال الأدب الجماهيري la littérature de masses. إن

---

(١) رواية la chartreuse de Parme من أشهر روايات ستاندال. (المترجم)

الرائعة le chef-d'oeuvre الأدبية الاعتيادية، بمعنًى ما، لا تنتمي إلى أي جنس، اللهم إلا إلى جنسها الخاص؛ أما رائعة الأدب الجماهيري فهي الكتاب الذي ينتمي إلى جنسه أفضلَ انتماء. وللرواية البوليسية معاييرها؛ إن القيام بـــ "أفضل" ما تطلبه منها هذه المعايير، يعني في الوقت نفسه القيامَ به بصورة "أقل جودة": من يُرِدْ أن "يُجمِّل" الروايةَ البوليسية فليشتغل بـــ"الأدب"، وليس بالرواية البوليسية. فالرواية البوليسية بامتياز ليست الروايةَ التي تخترق قواعدَ الجنس، بل هي التي تمتثل لهذه القواعد: رواية " *لا أزهار سحلبية للآنسة بلانديش* Pas d'orchidées pour Miss Blandish" هي تجسيدٌ للجنس، وليست تجاوزاً لـــه. لو وُصفت أجناس الأدب الشعبي la littérature populaire وصفاً جيداً، لما عاد هناك مجال للحديث عن روائعه: فالأمر يظلّ نفسَه؛ ويظلّ النموذجُ الأفضل هو ذلك النموذج الذي لا يمكن أن نقول شيئاً عنه. فقلّما لوحظ هذا الأمر الذي تؤثّر نتائجه في المقولات الجمالية كلها: نحن اليوم إزاء قطعٍ coupure بين تجلييهما الأساسيين؛ ليس هناك معيار جمالي واحد في مجتمعنا، بل هناك اثنان؛ ولا يمكن أن نقيس الفنَ "العظيم" والفنَ "الشعبي" بالمقاييس نفسها.

إذن يَعدُ تبيانُ الأجناس داخل الرواية البوليسية بأن يكون عملاً سهلاً نسبياً، ولكنْ من أجل هذا يجب البدء بوصف "الأنواع"، ما يعني أيضاً البدءَ بتحديدها. وسوف أتّخذ نقطة انطلاقي من الرواية البوليسية التقليدية التي بلغت أوجَ مجدِها في فترة ما بين الحربين التي أُطلق عليها اسم *الرواية ذات اللغز* le roman à énigme. وقد صدرت عدة دراسات لتحديد قواعد هذا الجنس (وسوف أتناول فيما بعد القواعد العشرين التي وضعها فان داين Van Dine)؛ ولكنْ تبدو لي الميزة الشاملة الأفضل هي تلك التي أوردها ميشيل بوتور Michel Butor في روايته "*جدول المواعيد* L'emploi du temps". حيث توضّح شخصية جورج بورتون George Burton للراوي أن "كل رواية بوليسية مبنيةٌ على حادثتي قتل ليست أولاهما، وهي تلك التي يرتكبها القاتل، إلا الفرصةَ للثانية التي يكون فيها ضحيةً للقاتل الصرف والعصي على العقاب،

أي ضحية الشرطي السرّي (التحرّي)"، وأن "المسرود[1]... يُراكِب سلسلتين زمنيتين: أيام التحقيق التي تبدأ بالجريمة، وأيام المأساة التي تؤدّي إليها."

وفي الأساس، تحوي *الروايةُ ذات اللغز* ثنائيةً، وهي التي ستقودنا إلى وصفها: فهذه الرواية لا تحوي قصةً واحدة، بل قصتّين: قصة الجريمة وقصة التحقيق. و لا توجد نقطة مشتركة في هاتين القصتين بشكلهما الصرف.

وإليكم السطور الأولى من روايةٍ "صرفة" كهذه:

"على بطاقة خضراء تُقرأ هذه السطور المكتوبة على الآلة الكاتبة:

أوديل مارغريت

١٨٤، الحادي والسبعون، الشارع الغربي، جريمة قتل، مخنوقة حوالي الساعة الثالثة والعشرين، شقة مخرّبة، وحلي مسروقة، وقد اكتشفت الجثة الوصيفة إيمي جيبسون."

(س.س. فان داين، جريمة قتل في جزر الكناري)

لقد انتهت القصة الأولى، قصة القتل، قبل أن تبدأ الثانية (وقبل الكتاب). ولكن ماذا يجري في القصة الثانية؟ أمور قليلة. إن شخوص هذه القصة الثانية، قصة التحقيق، لا يتصرّفون بل *إنهم يتعلّمون*. ولا يمكن أن

---

(١) لقد اخترتُ ترجمةَ مصطلح "récit"، وهو مصطلح جوهري في هذا الكتاب، بمصطلح "مسرود". وقد اخترتُه من بين ترجمات كثيرة للمصطلح نفسه: (قَص، قصة، حكي..إلخ.) وإني وجدتُ كلمة مسرود هي الأفضل للأسباب التالية:

١ - لأن هذه الكلمة مرنة، فنستطيع أن نقول مسرود ومسرودان ومسرودات، في حين أننا لا نستطيع أن نفعل ذلك مع "قص" ولا مع "حكي".

٢ - إن كلمة "قصة" تُحيل مباشرة إلى النوع المعروف من النثر، بينما تغطي كلمة "مسرود" حقلاً واسعاً جداً، بدءاً من أبسط الأمثال (وحتى النكات) وأقصرها إلى أطول الأعمال الأدبية من ملاحم وروايات ومسرحيات وأغانٍ....إلخ.

٣ - إن كلمة "حكي" تُحيل مباشرة إلى الشفاهية بشتّى أنواعها سواء في مجال الأدب أو غيره. في حين أن المسرود يخصّ الأدب المحكي والمكتوب والمرئي على حدّ سواء.

(المترجم)

يحصل لهم شيء: ثمة قاعدة لهذا الجنس تنصّ على حصانة التحرّي l'immunité du détective. ونحن لا يمكننا أن نتخيّل هركول بواريه Hercule Poiret وفيلو فانس Philo Vance مُعَرَّضَين لخطرٍ أو لهجومٍ أو مجروحَين، فما بالك أن يكونا مقتولَين؟ لقد خُصّصت الصفحاتُ المئة والخمسون التي تفصل بين اكتشاف الجريمة وانكشاف المذنب لتَعَلُّمٍ بطيء: تم تفحّص القرائن قرينةً بعد أخرى، والأماكن مكاناً بعد آخر. وهكذا فإن *الرواية ذات اللغز* تنزع نحو بنية هندسية صرفة: تقدّم روايةُ "*جريمة في قطار الشرق السريع*" (أغاتا كريستي)، مثلاً، اثنتي عشرة شخصية مشبوهة؛ ويقوم الكتاب على اثني عشر فصلاً، وثمة اثنا عشر استجواباً من جديد، ومقدمة وخاتمة (أي اكتشاف الجريمة واكتشاف القاتل.)

إذن تتمتّع هذه القصة الثانية، قصة التحقيق، بوضع خاص جداً. وليس مصادفةً أن يرويها غالباً صديقُ التحرّي الذي يعترف صراحةً بأنه بدأ يكتب كتاباً: وهي تقوم، بالإجمال، على شرح كيفية حدوث هذا المسرود نفسه، وكيفية كتابة هذا الكتاب بالذات. القصة الأولى تتجاهل الكتاب تجاهلاً تامّاً، أي إنها لا تعترف أبداً بأنها قصة داخل كتاب livresque (ما من مؤلّف للروايات البوليسية يسمح لنفسه بأن يشير هو إلى الصفة الخيالية لقصته، كما يحصل في "الأدب"). وبالمقابل، فإن القصة الثانية لا تأخذ بالحسبان واقعَ الكتاب فحسب، بل إنها تشكّل بالتحديد قصة هذا الكتاب بالذات.

ويمكننا أيضاً أن نَصِفَ هاتين القصتين قائلين إن القصة الأولى، قصة الجريمة، تروي "ما حدث بالفعل"، في حين أن الثانية، قصة التحقيق، تروي "كيف عَلِم القارئُ (أو الراوي le narrateur) بالجريمة". لم يعُد هذان التعريفان تعريفَي القصتين في الرواية البوليسية، بل نجد أنهما تعريفا مظهرَين aspects لكل عملٍ أدبيٍّ كان الشكلانيون الروس les formalistes russes قد أظهروهما في عشرينيات القرن العشرين. في الواقع، لقد ميّزوا بين *الحكاية* la fable

و*المبنى* le sujet[1] في المسرود: الحكاية، هي ما حدث في الحياة؛ أما *المبنى* فهو كيف عَرَضَ المؤلفُ هذه الحكاية. يتعلّق المفهوم الأول بالواقع المذكور، وبأحداث شبيهة بتلك التي تجري في حياتنا؛ ويتعلّق المفهوم الثاني بالكتاب نفسه، وبالمسرود، وبالطرق الأدبية التي استخدمها المؤلف. في الحكاية، ليس هناك من قلب inversion في الزمن، والأحداث تتبع تسلسلَها الطبيعي؛ أما في *المبنى* فيستطيع المؤلف أن يقدّم لنا النتائجَ قبل الأسباب، والنهايةَ قبل البداية. إذن لا يصف هذان المفهومان جزأَيْ القصة أو قصتين مختلفتين، بل يصفان مظهرين للقصة نفسها. إنهما وجهتا نظرٍ حول شيء واحد. فكيف تتمكّن الرواية البوليسية من إحضارهما معاً، ووضعهما جنباً إلى جنب؟

لتفسير هذه المفارقة، يجب أن نتذكّر أولاً الوضعَ الخاص للقصتين. القصة الأولى، قصة الجريمة، هي في الواقع **قصةُ غياب** histoire d'une absence: وميزتُها الأهم هي أنها لا يمكن أن تكون حاضرةً في الكتاب مباشرةً. وبمعنى آخر، لا يستطيع المؤلف أن ينقل إلينا مباشرةً ردودَ الشخصيات المتورطة فيها، ولا أن يصف لنا حركاتها: ولكي يقوم بذلك، عليه أن يمرّ مروراً إجبارياً

---

(١) يبدو أن هذين المصطلحَين قد أثارا بعض المصاعب في ترجمتهما من لغة إلى أخرى، إذ نجد في مقال لآن جيفرسون: "وتدلّ الفابولا (التي يترجمها بعضهم :"الحبكة") على التتابع الزمني للأحداث، بينما تدل السوجيت على ترتيب وأسلوب عرض هذه الأحداث كما ترد فعلاً ضمن السرد. ونظراً لصعوبة إيجاد معادلَين دقيقين لهاتين الكلمتين في اللغة الإنكليزية، سأتبع العادة الدارجة بالإبقاء على المصطلح الروسي."، آن جيفرسون، مقال بعنوان "الشكلانية الروسية" صدر ضمن كتاب "النظرية الأدبية الحديثة"، ترجمة سمير مسعود، من منشورات وزارة الثقافة السورية، عام ١٩٩٢، ص ٦١-٦٢. كما ترجَم سعيد يقطين كلمة "fable" بـــ: "المادة الحكائية" أو "المتن الحكائي"، وترجم كلمة "sujet" بـــ: "المبنى الحكائي"، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ص ٢٩. وأنا اخترت الترجمة الشائعة لكلمة "fable" بـــ الحكاية، كما اخترت ترجمة سعيد يقطين للكلمة الثانية: "sujet" بـــ"المبنى" لاعتقادي بأنها الأقرب إلى التعبير عن المعنى المقصود من الشكلانيين الروس. (المترجم)

بوساطة شخصية أخرى (أو الشخصية نفسها) التي ستروي، في القصة الثانية، الكلامَ الذي سمعتْه والحركات التي لاحظتْها. إن وضع القصة الثانية مبالغٌ فيه إلى هذا الحد، وقد رأينا ذلك: إذ ليس لهذه القصة بحد ذاتها أية أهمية، بل هي تقوم فقط مقام الوسيط médiateur بين القارئ وقصة الجريمة. ولطالما اتفق منظّرو الراوية البوليسية على القول بأن أسلوب هذا النوع من الأدب، يجب أن يكون شفّافاً تماماً، أي ألا يكون موجوداً؛ الضرورة الوحيدة التي يجب أن يخضع لها هي أن يكون بسيطاً وواضحاً ومباشراً. بل لقد حاولوا - وهذا أمر معبّر - أن يحذفوا تلك القصة الثانية: فقد قامت إحدى دور النشر بنشر ملفّات حقيقية، مكوَّنة من تقارير شرطة متخيّلة، واستجوابات وصور وبصمات أصابع وحتى خصلات شعر؛ وكان على هذه الوثائق "الحقيقية" أن تقود القارئ إلى اكتشاف الجاني (وفي حال الإخفاق، هناك مغلّف مغلق ومُلصق على الصفحة الأخيرة، يحوي جواب اللعبة: حُكم القاضي، على سبيل المثال).

إذن هناك قصتان في *الرواية ذات اللغز*، الأولى غائبة ولكنها واقعية، والثانية حاضرة ولكنها بلا أهمية. وهذا الحضور وهذا الغياب يفسِّران وجودَ القصتين في استمرارية المسرود. الأولى مصطنعة جداً، وهي تزخر بالتقاليد والطرق الأدبية (وهي ليست إلا مظهر "*المبنى*" في المسرود) بحيث إن المؤلف لا يستطيع أن يتركها بلا تفسير. ولنذكّر بأن هذه الطرق تأتي على نوعين هما بصورة جوهرية: عمليات قلبٍ زمنية inversions temporelles و"رؤى visions" خاصة: فحوى كل معلومة محدَّدٌ من الشخص الذي ينقله، ولا يوجد ملاحظة بلا ملاحِظ؛ والمؤلف لا يستطيع، بالتعريف، أن يكون كليّ المعرفة omniscient، كما في الروايات التقليدية. وتبدو القصةُ الثانية مكاناً تُسوَّغ فيه كل هذه الطرق و"تُطبَّع": ولكي يعطيها المؤلف هيئةً "طبيعية"، يجب أن يوضّح بأنه يكتب كتاباً! و لقد نُصح كثيراً بإبقاء الأسلوب حيادياً وبسيطاً، وبجعله غير ملحوظ، وذلك خشيةَ أن تغدو هذه القصة الثانية نفسها معتمة opaque، وأن تلقي ظلاً بلا قيمة على القصة الأولى.

لنتفحّص الآن جنساً آخر ضمن الرواية البوليسية ظهر في الولايات المتحدة قبيل الحرب العالمية الثانية، وخاصة بعدها مباشرةً، وقد نُشر في فرنسا في "السلسلة السوداء la série noire "، ويمكن تسميته *الرواية السوداء* Le roman noir، على الرغم من أن لهذا التعبير دلالةً أخرى. الرواية السوداء هي الرواية البوليسية التي تدمج القصتين أو بمعنى آخر، تُلغي القصة الأولى وتمنح الحياة للثانية. فلَمْ تعد الجريمة سابقةً للقصة التي تُروى لنا، بل إن القصة تتزامن الآن مع الحدث. وما من رواية سوداء واحدة رويت على شكل مذكرات: لا يوجد نقطة وصول يتفحّص منها الراوي بنظره الأحداث الماضية، ولا نعرف ما إذا كان سيصل حياً إلى نهاية القصة، ويحل الاستشراف la prospection محل الاسترجاع la rétrospection.

لم يعد هناك من قصة يجب تخمينها، ولا يوجد سرٌّ mystère كما في *الرواية ذات اللغز*. ولكنّ اهتمام القارئ مع ذلك لا يتضاءل: إذ ندرك وجودَ شكلين من الاهتمام مختلفين اختلافاً تاماً. يمكن أن يسمّى الشكل الأول *الفضول* la curiosité، ومسيرته تنطلق من النتيجة إلى السبب: انطلاقاً من نتيجة معينة (جثة مع بعض القرائن) يجب اكتشاف السبب (الجاني وما دفعه إلى ارتكاب الجريمة). والشكل الثاني هو *التشويق* le suspense، وهنا يتم الانطلاق من السبب إلى النتيجة: إذ تُبيَّن لنا في البداية معطياتٌ أولية (رجال عصابة يحضّرون لعمليات سيئة) ويزيد من اهتمامنا ترقّبُ ما يمكن أن يحصل، أي نتائج (جثث، جرائم، مشاجرات). وهذا النوع من الاهتمام لم يكن ملحوظاً في *الروايات ذات اللغز* لأن شخصيَّتيها الرئيستين (التحرّي وصديقه الراوي) كانتا محصّنتَين بطبيعة الحال: ولا يمكن أن يحصل لهما مكروه. لكن الوضع ينقلب في الرواية السوداء: إذ يصبح كل شيء ممكناً، وصار التحري يغامر بصحته، إن لم يكن بحياته.

لقد قدّمتُ التعارضَ L'opposition بين *الرواية ذات اللغز* و*الرواية السوداء* على أنه تناقضٌ بين قصتين وقصة واحدة؛ وهذا تصنيف منطقي وليس وصفاً تاريخياً. *فالرواية السوداء* لم تحتَجْ إلى القيام بهذا التغيير الدقيق

لكي تظهر. ولسوء حظ المنطق، إن الأجناس لا تظهر معه بوصفها هدفاً وحيداً لإيضاح الإمكانيات التي تقدّمها النظرية؛ فالجنس الجديد يولد حول عنصر لم يكن إجبارياً في الجنس القديم: والاثنان يرمّزان عناصرَ لاتناظرية asymétriques (يجعلانها إجباريةً). لهذا السبب لم تنجح شعريةُ الكلاسيكية la poétique du classicisme في تصنيفها المنطقي للأجناس. ولم تتشكّل *الرواية السوداء* الحديثة حول طريقةِ تقديم، بل حول الوسط المُمَثَّل، وحول شخصياتٍ وعاداتٍ خاصة؛ وبمعنى آخر، إن صفتها التكوينية موضوعاتية thématique. وهكذا وَصَفَها في عام ١٩٤٥ مروّجُها في فرنسا مارسِل دوهامِل Marcel Duhamel: نجد فيها "العنف بكل أشكاله، وبصورة خاصة أشكاله الأكثر فظاعةً، بالإضافة إلى الضرب والقتل". "والأخلاق فيها منعدمة كانعدام العواطف الجميلة" "وكذلك هناك الحب - ويُفضَّل بهيمياً - والهوى الجامح، والكراهية بلا رحمة..." في الواقع، إن الرواية السوداء تقوم على هذه الثوابت: العنف، والجريمة البشعة في أغلب الأحيان، وانعدام أخلاق الشخصيات. وبصورة إجبارية أيضاً، إن القصة الثانية، تلك التي تجري في الحاضر، تشغل فيها مكاناً مركزياً، ولكنَّ حذْفَ القصة الأولى، ليس حالةً إجبارية، فقد أبقى مؤلّفو "السلسلة السوداء" الأوائل على السرّ، من أمثال د. هاميت D. Hammett و ر.تشاندلر R.Chandler؛ لكنَّ المهم هو أن وظيفته صارت ثانويةً وتابعة ولم تعد مركزيةً، كما في الرواية ذات اللغز.

وهذا الحصر للوسط الموصوف يميّز أيضاً *الروايةَ السوداء* عن *رواية المغامرات* le roman d'aventures، على الرغم من أن الحد بينهما ليس واضحاً جداً. يمكن الأخذ بالحسبان أن الخصائص المذكورة حتى الآن، من خطرٍ ومطاردة ومعركة، تُصادَف أيضاً في رواية المغامرات؛ ومع ذلك فإن الرواية السوداء تحافظ على استقلاليتها. ويمكن أن نميّز عدة أسباب لذلك: الامّحاء النسبي لرواية المغامرات واستبدالها برواية التجسّس le roman d'espionnage؛ وكذلك ميل مؤلّفيها نحو العجائبي le merveilleux والإغرابي l'exotique اللذين يقرّبانها من رواية الرحلات، من ناحية؛ ومن روايات الخيال العلمي

science-fiction الحالية، من ناحيةٍ أخرى؛ وأخيراً هناك نزوع إلى الوصف الذي يبقى غريباً تماماً عن الرواية البوليسية. كما يُضاف إلى هذه الميزات الاختلافُ في الأوساط والعادات الموصوفة؛ وهذا بالتحديد ما سمح للرواية السوداء بالتشكّل.

ولقد أعلن مؤلّفٌ متحمّسٌ جداً للروايات البوليسية هو س.س. فان داين S.S.Van Dine، في عام ١٩٢٨ عشرين قاعدة يجب أن يراعيها كلُّ كاتبٍ للروايات البوليسية يحترم نفسه. وغالباً ما ذُكرت هذه القواعد منذ ذلك التاريخ (انظر على سبيل المثال كتابَ بوالو Boileau ونارسجاك Narcejac المذكور) ولقد أُثير كثيرٌ من التنازع حولها. ولمّا كنتُ لا أنوي أبداً أن أصف الطريقة التي يجب اتّباعها، بل أن أصف أجناس الروايات البوليسية، فإني أرى أن من المفيد التوقّف عندها قليلاً؛ ولقد كانت هذه القواعد مسهبة في شكلها الأصلي، ويمكن تلخيصها بالنقاط الثماني الآتية:

١- يجب أن تحوي الروايةُ تحرّياً ومذنباً على الأكثر، وضحيةً (جثة) على الأقل.
٢- يجب ألا يكون المذنب مجرماً محترفاً؛ وألا يكون هو التحري؛ ويجب أن يقتل لأسباب شخصية.
٣- لا مكان للحب في الروايات البوليسية.
٤- يجب أن يتمتّع المذنب ببعض الأهمية:
   أ- في الحياة، يجب ألا يكون خادماً أو وصيفة.
   ب- وفي الكتاب، يجب أن يكون إحدى الشخصيات الهامة.
٥- يجب أن يُفسَّر كل شيء تفسيراً عقلانياً، والتفسير الغرائبي غير مقبول.
٦- لا مجال لحالات الوصف ولا للتحليلات النفسية.
٧- يجب الامتثال إلى المماثلة التالية في ما يخص التعليمات حول القصة: "مؤلف: قارئ = مذنب:تحرّي"
٨- يجب تجنّب المواقف والحلول العادية جداً (ويذكر فان داين عشرة أمثلة على ذلك).

إذا ما قارنا بين هذه النقاط مع وصف الرواية السوداء فسنكتشف أمراً هاماً: إن جزءاً من قواعد فان داين تتعلق ظاهرياً بأية رواية بوليسية، والجزء الآخر منها يتعلّق بالرواية ذات اللغز. والغريب أن هذا التقسيم يتفق اتفاقاً مع حقل تطبيق القواعد: فالقواعد التي تتعلّق بالموضوعات، وبالحياة الممثَّلة (الـــ "قصة الأولى") مقتصرة على الرواية ذات اللغز (القواعد الأربع الأولى)؛ وتلك التي تتعلّق بالخطاب، وبالكتاب (الـــ "قصة الثانية") صحيحة أيضاً بالنسبة إلى الروايات السوداء (القواعد الرابعة والخامسة والسادسة والسابعة؛ أما القاعدة الثامنة فذات عمومية أكبر). يوجد في القصة السوداء، عملياً، أكثر من تحرٍّ ("*ملكة التفاح* la reine des pommes" لتشستر هايمز Chester Himes) وأكثر من مجرم ("*شيء من الكاتو!* Du gâteau" لـــ ج. هـــ. تشيز J.H.Chase). المجرم محترف بصورة شبه إجبارية، ولا يقتل لأسباب شخصية ("*القاتل المأجور* le tueur à gages")؛ ويضاف إلى ذلك أنه غالباً ما يكون رجل شرطة. والحب- "المفضَّل بهيمياً"- يشغل حيّزاً فيها. بيد أن التفسيرات الغرائبية والوصوفات والتحليلات النفسية تبقى مستبعَدة. ويجب أن يبقى المجرم إحدى الشخصيات الرئيسة. وبالنسبة إلى القاعدة السابعة، فقد فقدت أهميتها مع اختفاء القصة المضاعَفة. الأمر الذي يعني أن التطوّر قد مسّ قبل كل شيء الجزءَ الموضوعاتي، أكثر من مسّه للخطاب نفسه (لم يؤكّد فان داين على أهمية السر، وبالتالي على القصة المضاعفة، إذ لا بدّ أنه عدّها تحصيل حاصل).

للوهلة الأولى، يمكن أن توجد ملامح تافهة في هذا النوع أو ذاك من الرواية البوليسية: بيد أن الجنس يجمع خصوصياتٍ تقع على مستوياتٍ مختلفة من العمومية. وهكذا فإن الرواية السوداء التي يغيب عنها كل ما يمتّ بصلة إلى التقنيات الأدبية، لا تحتفظ بمفاجآتها إلى السطور الأخيرة من الفصل؛ في حين أن الرواية ذات اللغز، التي تُشَرْعِن التقليدَ الأدبي مُظهِرةً إياه في "القصة الثانية"، غالباً ما تُنهي الفصل بكشفٍ مفاجئٍ بصورة خاصة (أنتَ القاتل، هكذا قال بواريه Poiret للرواي في رواية "*قتل روجر آكرويد* Meurtre de Roger Ackroyd"). ومن ناحية أخرى فإن بعض ملامح

الأسلوب في الرواية السوداء تخصّها وحدها. تتمّ عمليات الوصف بلا إطناب، حتى لو كان وصفاً لأمور مرعبة؛ ويمكن القول إنها تتصف بالبرودة إن لم يكن بالصفاقة ("كان دم جو ينزف كخنزير، لا يمكن لرجل مسنّ أن ينزف هذا النزفَ كلّه." هوراس ماك كوي: "*وداعاً للحياة، وداعاً للحب...* Adieu la vie, adieu l'amour"). وتقدَّم التشبيهات ببعض الفظاظة (وصف اليدين "كنتُ أشعر أن يديه لو تعلّقتا برقبتي فستجعلان الدم يفرّ من أذنيّ" ج.هــ تشيز "*أقحب النساء!* gaces de femmes". يكفي المرء أن يقرأ فقرة من هذا النوع حتى يفهم مباشرةً أنه يقرأ رواية سوداء.

ليس من المستغرَب أن ينشأ بين هذين الشكلين المختلفَين اختلافاً بالغاً شكلٌ ثالث يجمع بين خصائصهما: *رواية التشويق* le roman à suspense. لقد احتفظت من الرواية ذات اللغز بالسر وبالقصتين، قصة الماضي وقصة الحاضر، ولكنها ترفض أن تقصُرَ القصةَ الثانية على مجرّد كشفٍ للحقيقة. وكما في الرواية السوداء، فإن القصة الثانية هي التي تتخذ هنا المكانة المركزية. ولم يعد القارئ مهتماً بما حدث في الماضي فحسب، بل بما سيحدث فيما بعد أيضاً. إنه يتساءل عن المستقبل مثلما يتساءل عن الماضي. إذن إن نوعي الاهتمام مجتمعان هنا: هناك الفضول لمعرفة كيفية تفسير الأحداث الماضية؛ وهناك التشويق أيضاً: ماذا سيحصل للشخصيات الرئيسة؟ ونتذكر أن هذه الشخصيات كانت تتمتّع بحصانة في الرواية ذات اللغز؛ أما هنا فهي تخاطر بحياتها باستمرار. والسر له وظيفة مختلفة عن تلك التي كانت له في الرواية ذات اللغز، إنه نقطة انطلاق، نظراً إلى أن الأهمية الكبرى تتأتى من القصة الثانية، تلك التي تجري في الحاضر.

تاريخياً، ظهر هذا النوع من الروايات البوليسية على مرحلتين: فقد ظهرت رواية التشويق كرواية انتقالية بين الرواية ذات اللغز والرواية السوداء؛ ووُجِدت في الوقت نفسه مع هذه. ويتعلّق بهاتين الحقبتين نوعان فرعيان من رواية التشويق. يمكن تسمية الأول حقبة "التحرّي الذي يمكن النيل منه le détective vulnérable"، وهو ممَثَّلٌ بصورة خاصة بروايات

هاميت وتشاندلر. وخصيصةُ هذا النوع الرئيسة هي أن التحري يفقد حصانته، ويُضرب ويُجرَح، ويخاطر بحياته باستمرار، إنه باختصار مندمج في عالم الشخصيات الأخرى، بدلاً من أن يكون مراقِباً مستقلاً له، كما هي حال القارئ (لنتذكّر تحليل فان داين للتحرّي - القارئ). لقد جرت العادة أن تُصنّف هذه الروايات على أنها روايات سوداء بسبب الوسط الذي تصفه، ولكن يمكن أن نرى هنا أن لها بالأحرى تركيبَ رواية التشويق.

والنوع الفرعي الثاني من رواية التشويق أراد أن يتخلّص من الوسط التقليدي لمحترفي الجريمة، والعودة إلى الجريمة الشخصية في الرواية ذات اللغز، مع الانصياع للبنية الجديدة. ونتج عن ذلك ما يمكن تسميته "قصة المشبوه-التحرّي". وفي هذه الحالة، تُرتكب الجريمة في الصفحات الأولى وتحوم شبهات الشرطة حول شخص معين (هو الشخصية الرئيسة). ولكي يثبت هذا الشخص براءته عليه أن يجد بنفسه المذنبَ الحقيقي، حتى لو غامر بحياته. من أجل ذلك. يمكن القول، في هذه الحالة، إن هذه الشخصية هي في الوقت نفسه، التحرّي والمذنب (في نظر الشرطة) والضحية (المحتملة، للقتلة الحقيقيين). وهناك روايات كثيرة بُنيتْ على هذا النموذج كروايات إيريش Irish وباتريك كوينتن Patrik Quentin وتشارلز وليامز Charles Williams.

من الصعوبة بمكان أن أقول إذا كانت هذه الأشكال التي أتيتُ على وصفها تتعلّق بمراحل تطوّرٍ أم يمكنها أن توجَد بصورة متزامنة. ونظراً لكوننا نستطيع أن نصادفها عند الكاتب نفسه، سابقةً الازدهار الكبير للرواية البوليسية (مثل كونان دويل Conan Doyle وموريس لوبلان Maurice Leblanc) فإن ذلك يجعلنا نميل إلى الحل الثاني، ما دامت هذه الأشكال الثلاثة تتعايش تعايشاً كاملاً اليوم. ولكن من الملاحَظ تماماً أن تطوّر الرواية البوليسية في خطوطه العريضة قد تبع بالأحرى تسلسلَ هذه الأشكال. ويمكن القول إنه بدءاً من لحظةٍ معينة، استشعرت الرواية البوليسية بالثقل غير المسوَّغ للعوائق التي تشكّل جنسها، فتخلّصت منها لتشكّل بنيةً جديدة. لقد نُظر إلى قاعدة الجنس بوصفها عائقاً بدءاً من اللحظة التي لم تعد تُبرّرها البنيةُ العامة. وهكذا صار السر في

روايات هاميت وتشاندلر ذريعةً صرفة، وتخلّصت منه الرواية التي تلت ذلك لتُنشئ بصورة أقوى هذا الشكلَ الآخر من الاهتمام الذي هو التشويق، وتركّزت على وصف الوسط. إن رواية التشويق التي ولَّدت بعد سنوات الروايةَ السوداء الهامة، استشعرت هذا الوسطَ بوصفه أمراً بلا فائدة، ولم تحتفظ إلا بالتشويق نفسه. ولكن وَجَب عليها في الوقت نفسه أن تقوّي الحبكة وأن تعيد تأهيل السر القديم. والروايات التي حاولت إهمالَ السر وكذلك الوسطَ الخاص بالـــ"السلسلة السوداء" مثل: "*أعمال متعمَّدة* Préméditations" لفرنسيس آيلز Francis Iles أو "*مستر ريبلي* Mr. Ripley" لباتريسيا هايسميث Patricia Highsmith- قليلة جداً بحيث إننا لا نستطيع أن نعدّها مُشكِّلةً لجنسٍ مستقل.

أصِلُ هنا إلى سؤال أخير: تُرى ماذا أفعل بروايات لا تدخل ضمن تصنيفاتي؟ يبدو لي أنها ليست مصادفة أن يحكمُ القارئ بصورةٍ عادية على رواياتٍ مثل التي أتيتُ على وصفها للتو بأنها على هامش الجنس، وبأنها شكل وسيط بين الرواية البوليسية والرواية العادية. ومع ذلك إذا أصبح هذا الشكل (أو شكلٌ آخر) منبعَ جنسٍ جديد لروايات بوليسية، فلن يكون ذلك حجةً ضد التصنيف المُقترَح. وكما أسلفتُ: لا يولَد الجنسُ الجديد بالضرورة من نفي الملمح الرئيس للجنس القديم، بل من مجمّع مختلف من الخصائص، دون أن يهتمّ بتشكيل مجموعة منسجمة منطقياً مع الجنس الأول.

-٢-

المسرود البدائي

الأوديسة

يجري الحديث أحياناً عن مسرود بسيط، سليم وطبيعي، عن مسرود لا يعرف عيوب المسرود الحديث. والروائيون الحاليون ينأون عن المسرود القديم الجيد، ولم يعودوا يتبعون قواعده لأسباب لم يتم الاتفاق عليها بعد: فهل يتم هذا بسبب خَلَلٍ perversité فطري عند هؤلاء الروائيين؟ أم بسبب انشغالٍ عديمِ الجدوى بالأصالة l'originalité، الأمر الذي يعود إلى طاعة عمياء للموضة؟

يتمّ التساؤل عن المسرودات الملموسة التي أتاحت استقراءً كهذا. وفي كافة الأحوال، إنه لمن الأمور المتّفقة جداً أن تُعادَ قراءة *الأوديسة* l'Odyssée ضمن هذا المنظور، الأوديسة هذا المسرود الأول الذي ينبغي له *قبلياً* a priori أن يوافق صورةَ المسرود البدائي موافقةً فضلى. في الأعمال الأحدث، قلّما نَجِد مثلَ هذه "الانحرافات" المتراكمة، ومثلَ هذه الطرق التي تجعل من هذا العمل كلَّ شيءٍ إلا مسروداً بسيطاً.

صورة المسرود البدائي ليست خيالاً اصطُنِعَ من أجل حاجات النقاش. إنها مضمرة سواء في أحكامٍ حول الآداب الحالية، كما في بعض الملاحظات المتبحِّرة érudites حول أعمال الماضي. وإذ يستند المعلّقون على النصوص القديمة إلى علم الجمال الخاص بالمسرود البدائي، فإنهم يعلنون أن هذا الجزء أو ذاك غريب عن جسم العمل؛ والأسوأ من هذا هو اعتقادهم بأنهم لا

يرجعون إلى أي علم جمال خاص. وبالنسبة إلى الأوديسة تحديداً، والتي لا نمتلك عنها أي يقين تاريخي، فإن علم الجمال ذاك هو الذي يحدّد قرارات المتبحّرين حول "الإدخالات insertions" و"المدسوسات interpolations".

من المضجر تعداد قواعد علم الجمال هذا كلها، لذا سأكتفي بتعداد أهمها:

قانون محاكاة الواقع Loi du vraisemblable : يجب أن يتوافق كل كلامٍ وكل فعلٍ لشخصيةٍ ما مع محاكاةٍ نفسيةٍ للواقع vraisemblance psychologique - كما لو أنّه في كل زمان كان قد حُكم على مجموعة الصفات نفسها بأنها محاكاة للواقع. وهكذا يقال لنا: "لقــد عُدَّ هذا المقطعُ بأكمله مضافاً منذ العصر القديم لأن هذا الكلام يبدو أنه لا يستجيب جيداً إلى صورة نوزيكا[١] Le portrait de Nausicaa التي، فضلاً عن ذلك، يصنعها الشاعر."

قانون وحدة الأساليب Loi de l'unité des styles: الغثّ والثمين لا يمكنهما أن يمتزجا. وهكذا سيقال لنا إن المقطع الفلاني "غير المناسب" يجب أن يُعَدّ بطبيعة الحال مقطعاً محشواً. *قانون أولوية الجاد* Loi de la priorité du sérieux: كل رواية مُضحِكة لمسرودٍ ما تتبع زمنياً روايتَه الجادة؛ أولوية زمنية أيضاً للجيد على السيئ: والرواية التي سنحكم عليها اليوم بأنها الأفضل هي الأقدم. "لقد قُلِّد دخول تيليماك Télémaque على مينيلاس Ménélas بدخول أوليس Ulisse على ألكينووس Alkinoos، الأمر الذي يبدو أنه يدل على أن *رحلة تيليماك* قد أُلِّفت بعد *المسرودات عند ألكينووس*."

قانون عدم التناقض La loi de la non-contradiction: (حجر الزاوية لكل نقد متبحّر): إذا ما نتج عدمُ توافقٍ مرجعي incompatibilité référentielle عن رصفِ مقطعين، فإن أحدهما على الأقل غير أصلي inauthentique (موضوع). فالمُرضِع تُسَمّى أوريكليه Euriclée في الجزء الأول من الأوديسة،

---

(١) نوزيكا هي ابنة ألكينووس، ملك الفياسيين، وهي التي أنقذت أوليس من الغرق، وصحبته إلى والدها فأحسن وفادته. أحبته فيما بعد، ولكنه لم يتزوجها وفاءً لزوجته بنيلوب. وظهرت صورُها معه في عدة أعمالٍ فنية. (المترجم)

وتسمّى أورينوميه Eurinomée في الأخير، إذن للجزئين مؤلِّفان مختلفان. وبحسب المنطق نفسه، لا يمكن أن يكون دوستويفسكي Dostoïevski قد كتب جزأي *المراهق* L'Adolescent. - قيل عن أوليس إنه أصغر سناً من نستور Nestor، والتقى بإيفتوس Iphtos في أثناء طفولة نستور: فكيف يمكن ألا يكون هذا المقطع محشوّاً؟ وبالطريقة نفسها، يجب أن نستبعد عدداً كبيراً من صفحات رواية *"بحثاً عن الزمن المفقود* A la recherche du temps perdu" بوصفها غير حقيقية إذ يتبيّن أن للشاب مارسيل عدة أعمار في الفترة نفسها من القصة. أو أيضاً: "في هذه الأبيات نتعرّف إلى التركيبة الخرقاء لحشوٍ طويل؛ إذ كيف يمكن لأوليس أن يقول إنه ذاهب للنوم، في حين تمّ الاتفاق على أن يسافر في اليوم نفسه؟" وكذلك فإن للفصول المختلفة من "مَكبث Macbeth" مؤلّفين مختلفين، لأننا نعلم في الفصل الأول أن للّيدي مكبث أولاداً، وفي الفصل الأخير نكتشف أنها لم تلد قطّ.

المقاطع التي لا تتفق مع مبدأ عدم التناقض هي مقاطع غير حقيقية؛ ولكن ماذا إذا كان هذا المبدأ نفسه كذلك؟ *قانون عدم التكرار* La loi de la non-répétition: (من أصعب ما يمكن تصديقه أن بالإمكان تصوّر قانون جمالي كهذا): في نص حقيقي لا توجد تكرارات. "المقطع الذي يبدأ هنا يُكرِّر للمرة الثالثة مشهدَ الطاولة الصغيرة والإسكملة اللتين قذفهما أنتينووس Antinoos وأوريماك Eurimaque سابقاً على أوليس...إذن من الممكن أن يبدو هذا المقطع مشبوهاً بحق." وبحسب هذا المبدأ يمكن أن نقتطع نحو نصف الأوديسة على أنه "مشبوه"، أو أنه "تكرار صادم". ومع ذلك من الصعب أن نتصوّر وصفَ ملحمةٍ لا يحوي التكرارات، ما دامت هذه مكوِّنَةً للجنس الملحمي.

قانون عدم الاستطراد La loi anti-digressive: كل استطراد في الحدث الرئيس مضافٌ لاحقاً، على يد مؤلف آخر. "من البيت ٢٢٢ حتى البيت ٢٨٦ يتدخل مسرودٌ طويل يتعلق بوصولٍ غير متوقّع لشخصٍ يُدعى تيوكليمن Théoclymène ، وقد أُنبئنا بنَسَبِه بالتفصيل. هذا الاستطراد، وكذلك المقاطع الأخرى المتعلقة بـــ تيوكليمين فيما بعد، قليلة الفائدة لسيرورة الحدث الرئيس."

أو أكثر من ذلك: "ذلك المقطع الطويل الذي تحويه الأبيات ٣٩٤-٤٦٦ الذي يعدّه فيكتور بيرار Victor Bérard حشواً في (مقدمة *الأوديسة*، الجزء الأول، ص ٤٥٧) لا يبدو للقارئ اليوم استطراداً غير مفيد فحسب، بل هو غير ملائم أيضاً، لأنه يعلّق المسرود في وقت حرج. ويمكننا أن نستأصله من السياق بلا صعوبة." لنفكّر في ما سيبقى من رواية *"تريسترام شاندي* Tristram Shandy" إذا ما استُؤصِلت منها كلُّ الاستطرادات التي تقطع المسرود قطعاً مزعجاً جداً"!

لا ريب في أن براءة النقد المتبحّر مزيَّفة؛ لأن هذا النقد يطبِّق، بوعيٍ أو بغير وعي، على كل مسرود معاييرَ قامت انطلاقاً من مسرودات خاصة (أجهلُ ما هي). ولكن هناك شبهة أعم يجب صياغتها: ذلك أنه لا يوجد "مسرود بدائي". وليس هناك من مسرود طبيعي، بل هناك خيارٌ وبناءٌ يسبقان دائماً ظهوره. **فالقصة خطابٌ وليست سلسلة من الأحداث.** ولا يوجد مسرود "نظيف" مقابل مسرود "مصوّر[1]". فكل أنواع المسرودات مصوَّرة. وحدَها الأسطورة تنتمي إلى المسرود الخاص؛ وهي في الواقع تصف مسروداً مضاعَف الصّوَر: الصورة الإجبارية تتبعها صورةٌ أخرى يسمّيها دي مارسيه Du Marsais "المصحِّح le correctif": إنما الصورةٌ موجودة هنا لكي تُخفي وجودَ صورٍ أخرى.

قبل الغناء:

لنتفحّص الآن بعض خصائص المسرود في الأوديسة. ولنحاول أولاً أن نصف أنواع الخطاب الذي يستخدمه المسرود، والذي نجده في المجتمع الذي تصفه القصيدة. إنهما نوعان، وخصائصهما مختلفة جداً بحيث إننا نتساءل عمّا إذا كانا ينتميان حقاً إلى الظاهرة نفسها: وهما الكلام-الحدث la parole-action والكلام - المسرود la parole-récit.

الكلام-الحدث: المقصود هنا دائماً هو القيام بفعلٍ ليس هو مجرّدَ تلفّظِ l'énonciation هذا الكلام. وهذا الفعل مصحوب بصورة عامة بـ خطر

---

(١) المقصود هنا الصورة البيانية. (المترجم)

بالنسبة إلى من يتكلّم. مَن يتكلّم يجب ألا يخاف: ("الرعب يتملّكهما، ووحدَه أوريماك Eurymaque وجد ما يردّ به عليه"). الورع يتناسب مع الصمت، والكلام يرتبط بالتمرد (يجب أن يمتنع الإنسان عن الكفر، بل يجب عليه أن يتمتّع *صامتاً* بالهِبات التي ترسلها الآلهة.")

وأجاكس Ajax الذي يتحمّل مخاطر الكلام يموت، معاقَباً من الآلهة: "لقد فرّ، على الرغم من كرهِ أثينا، ولو لم ينطق ويقوم بهروب مجنون: قال إنه فرّ إلى أعماق البحار رغماً عن الآلهة! سمعه بوزيدون Poséidon، كما لو أنه كان يصرخ بأعلى صوته. سرعان ما أمسك شوكته الثلاثية بيديه القويتين وشقّ إحدى هذه الجيريات Gyrées. بقيت الكتلة واقفة، ولكنَّ جزءاً منها سقط في البحر، وعندها جلس أجاكس لكي يطلق كفره: فحملته الموجةُ في البحر الشاسع."

ويُترجَم انتقام أوليس كله، الذي تتناوب فيه الحيل مع الجرأة، بسلسلة من الصُّموت والتكلّمات، لأن الصموت كانت مطلوبةً من عقله، والتكلّمات من قلبه. أنذرتْهُ أثينا لدى وصوله إلى إيثاكا Ithaque: "لا تنبس بكلمة! يجب أن تتحمّل كثيراً من الشرور، وأن تتوقّع كل شيء، حتى العنف." يجب على أوليس أن يصمت لئلا يتعرّض للخطر، ولكن إذا تبع نداءات قلبه، فإنه يتكلّم: "يا راعي البقر، ويا راعي الخنازير، هل لي أن أقول لكما كلمة؟ ...أم من الأفضل لي أن أصمت؟ إني أطيع قلبي وأتكلّم." ربما كان هناك كلامُ إيمانٍ لا يُعرِّض للخطر، ولكن من حيث المبدأ، إن الكلام يعني الإقدام، والجرأة. وهكذا رُد على كلام أوليس الذي لم يَخْلُ من الاحترام لمخاطبه: "أيها البائس، سوف أعاقبك حتماً! انظروا إلى هذا اللسان! أجئتَ تتشدّق هنا أمام هؤلاء الأبطال جميعاً! حقاً أنتَ لا تخاف!" إلخ. ومجرّد أن يجرؤ أحدهم على الكلام يبرّر الإثبات: "أنتَ لا تخاف!"

وانتقال تيليماك من المراهقة إلى الرجولة موسوم كلّياً تقريباً بأنه بدأ يتكلّم: "استغرب الجميع، وأسنانهم مغروسةٌ في شفاههم، أن يجرؤ تيليماك على التكلّم معهم بهذا الصوت العالي." الكلام يعني تنكّب المسؤولية، وبالتالي

التعرض للخطر أيضاً. وحدَه زعيم القبيلة يملك الحق في الكلام، أما الآخرون فيخاطرون بالكلام على مسؤوليتهم.

إذا كان الكلام - الحدث معدوداً قبل كل شيء على أنه خطر، فإن الكلام- المسرود هو فن - من ناحية المتكلم، وكذلك هو متعة بالنسبة إلى المتكلِّمَين. لا تترافق الخطابات هنا مع المخاطر القاتلة، بل مع الأفراح والملذات: "فلتذهبوا في هذه القاعة إلى متعة الخطاب كما إلى أفراح الاحتفال!" "تلكم هي الليالي التي لا تنتهي، الليالي التي تترك وقتاً للنوم ووقتاً لمتعة القصص!"

مثلما كان زعيم شعبٍ من الشعوب تجسيداً لأول نوع من الكلام، فإن عضواً آخر من المجتمع هنا يغدو بطلَه بلا منازع. إنه الشاعر المُنشِد (الآيد[١]) l'aède. يتوجّه إعجابُ الجميع إلى الشاعر المُنشد لأنه يجيد القول تماماً، فهو أهلٌ للأمجاد العظيمة: "إنه كذلك بحيث إن صوته يضعه في مصافّ الخالدين"؛ وإن الإصغاء إليه لسعادة. لا يُقدِم المستمع أبداً على انتقاد فحوى الإنشاد، بل يعلّق على فنّ الشاعر المنشد وصوته فقط. وبالمقابل، من غير الوارد أن يُقابَل تيليماك Télémaque الذي صعد المنصة في الأغورا[٢] l'agora لكي يتكلّم بملاحظاتٍ حول نوعية خطابه. هذا الخطاب شفّاف ولا يُرَدّ الفعلُ إلا على مرجعه: "بئس الواعظ أنتَ للأغورا، وأنتَ سريع الغضب! ... اترك مشاريعَك وأحاديثَك الشرّيرة هنا يا تيليماك!" إلخ.

يجد الكلام - المسرود تصعيدَه sublimation في غناء السيرينات (الحوريات) les Sirènes الذي ينتقل في الوقت نفسه إلى ما بعد التفرّع الأساس la dichotomie de base. للسيرينات أجمل أصوات على وجه الأرض، وغناؤهن هو الأعذب - دون أن يختلف كثيراً عن غناء الشعراء

---

(١) الكلمة مشتقّة من كلمة aoidos اليونانية وتعني "مغنّي"، والمقصود بها الشاعر الملحمي المُنشد في اليونان البدائية، ويُعدّ هوميروس نفسه أهم وآخر "الآيدين". (المترجم)

(٢) الأغورا هي الساحة الواسعة في اليونان القديمة، وكان فيها محلات تجارية ومحاكم، وكان فيها مجلس الشعب. (المترجم)

المنشدين: "هل رأيتَ الشعبَ وهو ينظر إلى الآيد مُلهَماً من الآلهة من أجل فرح الناس؟ ما دام يغني، فهم لا يفعلون إلا الإصغاء إليه، دوماً!" ولا يمكن مغادرة الآيد وهو يُنشد، والحوريات هن كالآيد الذي لا يتوقّف عن الغناء. غناء الحوريات إذن هو درجة سامية من درجات الشعر، ومن فن الشاعر. ولنتذكّر، على وجه الخصوص، الوصفَ الذي يصفهنّ به أوليس. عمّ يتحدّث هذا الغناء الذي لا يقاوَم؟ هذا الغناء الذي يُفني البشر الذين يستمعون إليه من فرط عظمة جاذبيته؟ إنه غناء يعالج بنفسه. والحوريات لا يقلن إلا شيئاً واحداً: هو أنهن مستغرقات في الغناء! "تعالَ إلى هنا! تعالَ إلينا! يا أوليس الممدوح! يا شرف بلاد أخاثيا L'Achaïe !..كفَّ عن ترحالك، وتعال اسمع شدوَنا! ما من سفينة سارت بمحاذاة رأسنا قطّ إلا وأصغت إلى الألحان العذبة التي تخرج من بين شفاهنا.." أجمل الكلام هو الكلام الذي يُقال.

وفي الوقت نفسه، هو كلام يساوي أعنف الأفعال على الإطلاق. قتل (النفس): من يصغِ إلى غناء الحوريات لا يمكنه أن يبقى حياً: **الغناء يعني الحياة إذا كان الاستماع يساوي الموت**. وتقول التعليقات على الأوديسة: "تفيد روايةٌ متأخرة للأسطورة بأنهن رَمَين بأنفسهن من أعلى الصخور كمداً بعد مرور أوليس بهن." **وإذا كان الاستماع يعادل الحياة، فإن الغناء يعني الموت**. من يتكلّم يلقَ الموت إذا فرّ منه من يصغي إليه. الحوريات يُفقدن المصغي إليهن حياتَه، وإلا فقدن هنَّ حياتهن.

وفي الوقت نفسه، إن غناء الحوريات هو هذا الشعر الذي يجب أن يختفي لكي يكون هناك حياة، وهذا الواقع الذي يجب أن يموت لكي يحيا الأدب. يجب أن يتوقّف غناء الحوريات لكي يتمكّن غناءٌ عن الحوريات من الظهور. لو لم يهرب أوليس من غناء الحوريات، ولو أنه قضى إلى جانب صخرتهن، لما عرفنا غناءهن: كل أولئك الذين كانوا قد سمعوه ماتوا به ولم يتمكّنوا من نقله ثانيةً. وأوليس الذي حرم الحوريات من الحياة، منحهن الخلودَ بوساطة هوميروس.

الكلام المموَّه:

إذا ما سعينا إلى اكتشاف الخصائص الداخلية التي تميّز نوعَي الكلام لتبدّى لنا تناقضان مستقلان. الأول، في حالة الكلام - الحدث، يتم رد الفعل على المظهر المرجعي للملفوظ l'énoncé (كما رأينا ذلك مع تيليماك)؛ وإذا تعلّق الأمر بمسرود، فإن الخطاب كخطاب هو ما يحفظه المتحاورون. يُنظر إلى الكلام - الحدث كخبر؛ ويُنظر إلى الكلام - المسرود كخطاب. ويبدو الثاني متناقضاً: إذ نجد الكلام - المسرود يتعلّق بالصيغة الحضورية le mode constatif للخطاب، في حين أن الكلام - الحدث يتعلّق بالصيغة الإنجازية le mode performatif. في حالة الكلام - الحدث تتّخذ عملية التلفّظ أهمية قصوى، وتصبح العاملَ الأساس للملفوظ؛ أما الكلام - المسرود فإنه يذكر شيئاً ليس هو. تترافق الشفافية مع الإنجازي، وتترافق الكتامة مع الحضوري.

ليس غناء الحوريات هو الوحيد الذي يخلط هذا التصوير المعقّد أصلاً، بل يُضاف إليه مستوى كلامي آخر، واسع الانتشار في *الأوديسة*، يمكن أن نسمّيه: "الكلام المموَّه". وهو الأكاذيب التي كانت تطلقها الشخصيات.

يشكّل الكذب جزءاً من فئةٍ أعم هي فئةُ كلِّ كلامٍ غير ملائم inadéquate. وهكذا يمكننا أن نشير إلى الخطاب، إذ يتمّ اختلافٌ جليٌّ بين المرجعية la référence والمرجع الخارجي le référent، بين المعنى والأشياء. وإلى جانب الأكاذيب نجد هنا الأخطاء، والتوهّم le fantasme، والعجائبي le merveilleux. وما إن نعي هذا النوع من الخطاب حتى ندرك مقدار هشاشة المفهوم الذي شكَّل المرجعُ الخارجي بموجبه دلالةَ خطاب.

تبدأ المصاعب عندما نبحث عن نوع الكلام الذي ينتمي إليه الكلام المختلق في الأوديسة. فهو من ناحية، لا يمكنه أن ينتمي إلا إلى الكلام الحضوري، إذ وحدَه الكلام الحضوري يمكنه أن يكون صحيحاً أو خاطئاً، بينما يفرّ الكلام الإنجازي من هذا الوصف. ونجد من ناحية أخرى، أن الكلام من أجل الكذب لا يعادل الكلام من أجل الإثبات، بل من أجل الفعل: كل كذب هو بالضرورة إنجازي. والكلام المموَّه هو في آنٍ واحد مسرود وحدث.

الحضوري والإنجازي يُؤوَّلان باستمرار، ولكنّ هذا التأويل لا يلغي التناقض بحد ذاته. في داخل الكلام - المسرود نرى الآن قطبين متمايزين على الرغم من أن الانتقال من أحدهما إلى الآخر ممكن: فمن ناحية، هناك غناء الشاعر المنشد؛ ولا أحد يتحدّث أبداً عن صدقٍ أو كذبٍ في غنائه؛ وما يستبقي المستمعين هو الملفوظ نفسه. ومن ناحية أخرى، فإننا نقرأ الحكايات القصيرة المتعدّدة التي ترويها الشخصيات طوال القصة، دون أن تغدو هذه الشخصيات مُنشدة. تبيّن هذه الفئة من الخطاب درجةً في مقاربة الكلام-الحدث: يبقى الكلام هنا حضورياً، ولكنه يتّخذ أيضاً بُعداً آخر هو بُعد الفعل. كل قصة تُروى لكي تخدم هدفاً محدَّداً يتعدّى متعة المستمعين فقط. الحضوري مُتَضَمَّنٌ هنا في الإنجازي. ومن هنا تأتي القرابة العميقة بين المسرود والكلام المزيَّف. الكذب يُلامَس دائماً، ما دمنا في أداء المسرود. إن قول الحقائق يعني الكذب تقريباً.

إننا نجد هذا الكلام على طول الأوديسة (ولكن على صعيد وحيد فقط: الشخصيات تكذب إحداهن على الأخرى؛ أما الراوي فلا يكذب علينا. ومفاجآت الشخصيات ليست مفاجآت لنا. وحوار الراوي مع القارئ لا يشبه حوار الشخصيات فيما بينها.) ويُشار إلى ظهور الكلام المموَّه بمؤشّرٍ خاص: ألا وهو أن يُستنجَد بالحقيقة بصورةٍ ضرورية.

يسأل تيليماك: "أجيبيني بلا تزييف، ونقطةً نقطة، ما هو اسمكِ ومن هو شعبك وما مدينتك وما أصلك؟..." أجابت أثينا، الإلهة ذات العينين الزرقاوين: "نعم، سوف أجيبك بلا تزييف، اسمي منتيس، ويشرّفني أن أكون ابن الحكيم أنكيالوس، وأنا آمر جَذّافي تافوس الطيبين." إلخ.

وكذلك فإن تيليماك نفسه يكذب على راعي الخنازير، وعلى أمه لكي يخفي وصول أوليس إلى إيثاكا؛ ويُرفق كلماته بعبارات من قبيل: "أحب كلامي *الصريح*"، "وهذه هي *الحقيقة* دائماً يا أماه."

ويقول أوليس: "أنا لا أطلب يا أوميوس Eumée إلا *قول الحقيقة* كلها مباشرةً إلى بنيلوب Pénélope الحكيمة، ابنة إيكار." وتأتي حكاية أوليس فيما

بعد أمام بنيلوب، وكلها كذب. وكذلك عندما يلتقي أوليس أباه لايرت Laerte فيقول له: "نعم، سوف أجيبك على ذلك بلا تزييف." ثم تأتي أكاذيب أخرى.

إن ذكر الحقيقة هو علامة الكذب. يبدو أن هذا القانون قائم إلى درجة أن راعي الخنازير أوميوس استنتج منه النتيجة التالية: للحقيقة هيئة الكذب لديه. لقد روى له أوليس قصة حياته، فكان كلامه مختَلَقاً بأكمله،(ومسبوقاً باستمرار بعبارة: "سوف أجيبك بلا تزييف") إلا في تفصيل وحيد: هو أن أوليس لا يزال على قيد الحياة. لقد صدّق أوميوس كلامه كلّه، وأضاف: "ليس هناك إلا نقطة واحد مختلقة. لا، لا، أنا لا أصدّق الحكايات عن أوليس! على أية حال، لمَ هذه الأكاذيب الكبرى؟ لقد علمتُ تماماً بعودة المعلم! إن كراهية الآلهة جميعاً تُضنيه..." إن الجزء الوحيد من الحكاية الذي يعدّه خاطئاً، هو الجزء الوحيد غير الخاطئ.

مسرودات أوليس:

نرى أن الأكاذيب تظهر في معظم الأحيان في مسرودات أوليس. وهذه المسرودات كثيرة، وتغطّي جزءاً كبيراً من الأوديسة. إذن الأوديسة ليست مسروداً من الدرجة الأولى، إنها مسرودٌ لمسرودات، وهي تقوم على علاقة بين المسرودات التي ترويها الشخصيات. مرة أخرى، لا شيء فيها بدائي وطبيعي. وعلى هذا المسرود البدائي، على ما يبدو، أن يُخفي طبيعته كمسرود؛ في حين أن الأوديسة تُظهر ذلك باستمرار. وحتى المسرود المروي باسم الراوي لا يُستثنى من هذه القاعدة، لأنه يوجد في داخل الأوديسة منشدٌ أعمى يغنّي مغامرات أوليس بالضبط. وفي الوقت نفسه، سرعان ما يُظهر هذا التمثيل حدودَه. إن ذكر عملية التلفّظ procès d'énonciation داخل الملفوظ نفسه هو إنتاجُ ملفوظٍ يجب أن تُقالَ عمليةُ تلفّظه دائماً. إن المسرود الذي يتحدّث عن إبداعه الخاص به لا يمكن أن ينقطع أبداً، إلا اعتباطياً، إذ يبقى دائماً هناك مسرودٌ يجب أن يُروى، ويجب أن تُروى دائماً كيفيةُ ظهورِ هذا المسرود الذي هو في طور القراءة أو الكتابة. الأدب بلا نهاية، بمعنى أنه يحكي مسروداً لا نهاية له، هو مسرود إبداعه الخاص. إن جهد المسرود، جهد الكلام عن النفس

بتفكير ذاتي auto-réflexion، لا يمكنه إلا أن يكون إخفاقاً؛ وكل إعلان جديد يضيف طبقةً جديدة إلى تلك السماكة التي تُخفي عملية التلفّظ. ولا يتوقّف هذا الدُّوار اللانهائي إلا إذا اكتسب الخطاب كتامة كاملة: في تلك اللحظة، يُقال الخطاب دون أن تكون هناك حاجة للكلام عن النفس.

إن أوليس لا يشعر بهذا الندم في مسروداته. فالقصص التي يرويها تشكّل، ظاهرياً، سلسلةً من التنويعات، لأنه يعالج دائماً الأمرَ نفسه: إنه يروي قصة حياته. ولكنّ فحوى القصة يتغيّر بحسب محدّثه، الذي هو مختلف دائماً: ألكينووس (مسرودنا المرجعي) وأثينا وأوميوس وتيليماك وأنتيوس وبنيلوب ولايرت. إن كثرة هذه المسرودات لا تجعل أوليس تجسيداً حياً للكلام المختَلَق فحسب، بل تسمح باكتشاف بعض الثوابت أيضاً. كل مسرود من مسرودات أوليس يُحدَّد بنهايته، بنقطة وصوله: إنه يقوم بتبرير الوضع الراهن. وهذه المسرودات تُعنى دائماً بحدث ناجز، وتربط الماضي بالحاضر: يجب أن تنتهي بـــ "أنا – هنا - الآن". وإذا اختلفت المسرودات فهذا يعني أن الأوضاع التي رويت فيها مختلفة هي الأخرى. يبدو أوليس أنيقَ الملابس أمام أثينا ولايرت: لا بدّ أن يفسِّر المسرودُ غِناه. وبعكس ذلك، في الحالات الأخرى، عندما يكون مرتدياً الأسمال البالية: لا بدّ أن يبرّر المسرودُ المروي تلك الحالات. يجب على عملية التلفّظ أن تُملي مضمونَ الملفوظ كلياً. وستظهر غرابة هذا النوع من الخطاب ظهوراً أوضح إذا ما فكّرنا بتلك المسرودات الأحدث، إذ إن الثابت الوحيد فيها هو نقطة الانطلاق وليس نقطة الوصول. هناك، الخطوة إلى الأمام هي خطوة في المجهول، والاتجاه المطلوب اتّباعه هو موضع تساؤل في كل حركةٍ جديدة. وهنا، نجد أن نقطة الوصول هي التي تحدّد الطريق التي يجب سلوكها. إن مسرود *"تريسترام شاندي"* لا يربط الحاضرَ بالماضي، ولا حتى الماضي بالحاضر، بل يربط الحاضرَ بالمستقبل.

هناك أوليسان اثنان في الأوديسة: أحدهما يعيش المغامرات، والآخر يرويها. ومن الصعب القول مَن منهما هو الشخصية الرئيسة. أثينا نفسها ينتابها الشك: "أيها المطرِّز الأبدي المسكين! الذي لا يجوع إلا للحيل!... تعود إلى

البلاد وأنتَ لا تفكّر إلا بحكايات قطّاع الطرق، وبالأكاذيب الأثيرة إلى قلبك منذ طفولتك..." وإذا أطال أوليس المكوث بعيداً عن بلاده، فليست هذه هي رغبته العميقة، بل إن رغبته هي رغبة الراوي (من الذي يروي أكاذيب أوليس؟ أهو أوليس أم هوميروس؟) والراوي يحبّ أن يروي. لا يريد أوليس أن يعود إلى إيثاكا لكي تتمكّن القصة من الاستمرار. إن موضوع الأوديسة ليس عودة أوليس إلى إيثاكا ؛ فهذه العودة هي، على العكس، موت الأوديسة، ونهايتها. بل إن موضوع الأوديسة هو الحكايات التي تشكّلها الأوديسة، إنه الأوديسة نفسها. لذا فعندما عاد أوليس إلى بلاده لم يكن يفكّر بها، ولم يسرّه ذلك؛ إنه لا يفكّر إلا "بحكايات قطّاع الطرق، وبالأكاذيب"، إنه يفكّر بالأوديسة.

مستقبل نبوئي:

مسرودات أوليس الكاذبة هي شكل من أشكال التكرار: خطابات مختلفة تُخفي مرجعيةً متطابقةً. وثمة شكل آخر من أشكال التكرار يشكّله الاستخدام الخاص جداً الذي تعرفه الأوديسة، والذي يمكن أن نسمّيه نبوئياً prophétique. ومن جديد هناك تطابق في المرجعية؛ ولكن إلى جانب هذا التشابه، هناك تعارضٌ تناظري أيضاً: إنها هنا ملفوظات متطابقة تختلف عمليات تلفّظها؛ وفي حالات الكذب، إن عمليات التلفّظ هي التي كانت متطابقة، والاختلاف يكمن بين الملفوظات.

يقترب المستقبل النبوئي للأوديسة أكثر من صورتنا الاعتيادية للتكرار. ويظهر هذا الشكل السردي في أنواع مختلفة من التكرارات، وهو مدعوم دائماً بوصفٍ للحدث المنجَز والذي تمّ توقّعه سابقاً. وهكذا فإن معظم أحداث الأوديسة مروية عدة مرات (فقد تمَّ توقّع عودة أوليس أكثر من مرة). ولكن هذين المسرودين للأحداث نفسها ليسا في المستوى نفسه؛ إنهما يتعارضان، داخل هذا الخطاب الذي هو الأوديسة، كتعارض خطابٍ مع الواقع. ويبدو المستقبل داخلاً عملياً، مع جميع أزمنة الفعل الأخرى، في تعارضٍ حدّاه هما غيابُ الواقع والمرجع الخارجي وحضورُهما. المستقبل وحده لا يوجد إلا داخل الخطاب؛ أما الحاضر والماضي فإنهما يرجعان إلى فعلٍ ليس هو الخطاب نفسه.

ويمكن استخراج تنويعات كثيرة داخل المستقبل النبوئي؛ أولاً من وجهة نظر حالة الفاعل في الملفوظ أو وضعيته. أحياناً هناك آلهة تتحدّث في المستقبل، إذن هذا المستقبل ليس افتراضاً، بل هو يقين، وما تنوي فعله سيتحقّق. تلك هي الحال مع سيرسه Circé أو كاليبسو Calypso أو أثينا اللواتي يتوقّعن لأوليس ما سيحدث. وإلى جانب هذا المستقبل الإلهي هناك المستقبل النبوئي للبشر: إذ يحاول هؤلاء أن يقرؤوا العلامات التي ترسلها الآلهة إليهم. وهكذا يمرّ نسرٌ فتقف هيلين وتقول: "هذه هي النبوءة التي ألقاها أحد الآلهة في قلبي وسوف تتحقَّق...سوف يعود أوليس إلى بلاده لكي ينتقم..." وهناك تأويلات بشرية أخرى كثيرة لعلامات إلهية منتشرة في ثنايا الأوديسة. وأخيراً، إن البشر أنفسهم هم من يصوّرون مستقبلهم، وهكذا فإن أوليس في بداية النشيد ١٩، يتصوّر المشهد الذي سيأتي بعد قليل بأدقّ تفصيلاته. وهنا تَردُ أيضاً بعض الكلمات الضرورية.

توقّعات الآلهة ونبوءات العرّافين، وتصوّرات البشر، كل هذا يتحقّق ويبدو صحيحاً. المستقبل النبوئي لا يمكن أن يكون خاطئاً. ومع ذلك، هناك حالة يحدث فيها هذا التشابك المستحيل: عندما يلتقي أوليس بتليماك أو ببنيلوب في إيثاكا، يتوقّع أن أوليس سيعود إلى موطنه ويلتقي بأهله. لا يمكن للمستقبل أن يكون خاطئاً إلا إذا كان ما يتوقّعه صحيحاً، صحيحاً من قبل.

وهناك سلسلة أخرى من التقسيمات الفرعية تقدّمها لنا علاقات المستقبل مع هيئة الخطاب. المستقبل الذي سيتحقّق في الصفحات السابقة ليس إلا نوعاً من الأنواع: لنسمّه المستقبل الاستشرافي le futur prospectif. وإلى جانبه هناك المستقبل الاسترجاعي le futur rétrospectif؛ وهي الحالة التي يُروى لنا فيها حدثٌ دون التواني عن التذكير بأنه كان متوقَّعاً سلفاً. وهكذا عندما عَلِمَ السيكلوب le Cyclope أن جلاده هو أوليس قال: "آه! يا ويلي! إني أرى نبوءة عرّافنا العجوز تتحقّق!...لقد توقّع لي ما قد يحصل لي تماماً، وبأني سوف أصبح أعمى على يديّ أوليس..." وكذلك عندما رأى

ألكينووس سفنه تبحر أمام مدينته، قال: "يا للمصيبة! إني أرى نبوءة أبي منذ زمن بعيد تتحقّق." إلخ- كل حدثٍ لاخطابي non-discursif ليس إلا تجسيداً للخطاب، وما الواقع إلا تحقيق.

يؤثّر هذا اليقين في تحقّق الأحداث المتوقَّعة تأثيراً عميقاً في مفهوم الحبكة. إن *الأوديسة* لا تحوي أية مفاجأة، وكل شيء قد قيل سلفاً؛ وكل ما قيل حصل. وهذا يضعها في تناقض كبير مع المسرودات اللاحقة، إذ تلعب المفاجأة دوراً أكثر أهميةً بكثير، وحيث نحن لا نعرف ماذا سيحدث. أما في *الأوديسة*، فنحن لا نعرف ما سيحدث فحسب، بل إنه يُقال لنا بكل لامبالاة. وهكذا نقرأ عن أنتينوس: "إنه هو أول من سيذوق طعم السهام التي سيطلقها أوليس العظيم." إلخ. هذه الجملة التي تظهر في حديث الراوي هي جملة غير واردة في رواية أحدث. وإذا ما أصررنا على أن نسمّي الخيطَ المتتابع من الأحداث في القصة حبكةً، فذلك من باب التسهيل فقط. فبمَ تشترك حبكةُ السببية l'intrigue de causalité التي اعتدنا عليها مع حبكة المقدَّر l'intrigue de prédestination في الأوديسة؟

-٣-

البشر - المسرودات
في ألف ليلة وليلة

"ما هي الشخصية إن لم تكن تحديداً للحدث؟ وما الحدث إن لم يكن إيضاحاً للشخصية؟ وما اللوحة أو الرواية إن لم يكونا وصفاً للطباع؟ وعن أي شيء آخر نبحث فيها؟ وماذا نجد فيها؟"

فكرتان عامتان تظهران في هذه التساؤلات التي أطلقها هنري جيمس Henry James، وهي موجودة في مقالته الشهيرة "فن الخيال The art of fiction" (١٨٨٤): الفكرة الأولى تخصّ العلاقة السرمدية بين مكوّنَي المسرود المختلفين: الشخصيات والحدث. فليس هناك من شخصية بلا حدث، ولا من حدث مستقل عن الشخصية. ولكن بصورة مفاجئة، تظهر فكرةٌ ثانية في الأسطر الأخيرة: صحيحٌ أن هذين المكوّنين مرتبطان ارتباطاً وثيقاً، بيد أن أحدهما أهمّ من الآخر، وأعني: الشخصيات. أي الطباع، أي علم النفس la psychologie. فكل مسرود هو "وصف للطباع."

من النادر أن نلاحظ حالةً كهذه من مركزيةِ الذات égocentrisme الصرفة التي تُعد من الشمولية universalisme. إذا كان مَثَّلُ جيمس النظري مسروداً يخضع كلُّ شيءٍ فيه لعلم نفس الشخصيات، فمن الصعب تجاهل وجود تقليد أدبي كامل لا تكون فيه الأحداثُ مجرّدَ "إيضاحٍ" للشخصية، بل على العكس، إن الشخصيات خاضعة للحدث؛ أو، من ناحية أخرى، إن كلمة "شخصية" تدلّ على شيء مختلف تماماً عن انسجامٍ نفسي أو وصفٍ للطباع.

يمكن أن ننظر إلى هذا التقليد الذي تُعَدّ *الأوديسة* و*الديكاميرون* le Décaméron و*ألف ليلة وليلة* mille et une nuits والمخطوط الذي عُثر عليه في سرقسطة Saragosse بعضَ أشهر تمظهراته، على أنه حالةٌ أنموذجية un cas-limite من اللانفسوية l'a-psychologisme الأدبية.

لنحاول أن نتفحّص المثالين الأخيرين[1] عن كثب.

عند الكلام عن كتب مثل *ألف ليلة وليلة* يُكتفى عادةً بالقول إن التحليل الداخلي للطباع غائب عنها، وإنه ليس فيها وصف للحالات النفسية؛ ولكن هذه الطريقة في وصف اللانفسوية لا يعدو كونه تحصيل حاصل. فمن أجل وصف هذه الظاهرة وصفاً أفضل يجب الانطلاق من صورة معينة لسيرورة المسرود، مادام هذا يراعي قانون التسلسل السببي. ويمكن تمثيل كل لحظة من المسرود على شكل قضية[2] بسيطة، تدخل في علاقة تتابع consécution (يشار إليها بـــ +) أو علاقة نتيجة يشار إليها بـــ (←) مع القضايا السابقة واللاحقة.

يمكن إيضاح التعارض الأول بين المسرود الذي تحدّث عنه جيمس ومسرود *ألف ليلة وليلة* على النحو التالي: إذا كان هناك قضية: "س يرى

(١) إن الدخول إلى نص هذه الكتب يثير بعض المشكلات. فنحن نعرف التاريخ المتقلّب لترجمة ألف ليلة وليلة. وسوف أرجِع هنا إلى الترجمة الجديدة لرينيه خوام René Khawam: (ج١: نساء عظيمات وخدَم ظرفاء؛ ج٢: قلوب قاسية؛ ج٣: ملحمة اللصوص؛ ج٤: مسرودات الحكمة، باريس ألبان - ميشيل، ١٩٦٥-١٩٦٧) ولترجمة غالان Galland باريس، غارنييه - فلاماريون، ج١-٣). ومن أجل نص بوتوكي Potocki الذي ما يزال غير مكتمل باللغة الفرنسية، فإني أرجع إلى المخطوط الذي عُثر عليه في سرقسطة (باريس، غاليمار، ١٩٥٨، ١٩٦٧) وإلى أفادورو Avadoro، "قصة أسبانية histoire espagnole" (ج١-٤ باريس، ١٨١٣).

(٢) يرى علماء اللسانيات أن عدد الوحدات القابلة للوصف اللساني خمسٌ وهي، من الأكبر إلى الأصغر: الجملة la phrase، القضية la proposition، التركيب le syntagme، الكلمة le mot، وأخيراً المورفيم le morphème. (المترجم)

ع" فالمهم بالنسبة إلى جيمس هو س، وبالنسبة إلى شهرزاد هو ع. يرى المسرود النفسي كلَّ حدثٍ طريقاً إلى بلوغ شخصيةِ مَن يقوم بالفعل، ويراه تعبيراً، هذا إن لم يكن عَرَضاً symptôme. الحدث ليس معتبَراً بحد ذاته، بل هو مُتَعَدٍّ transitive نحو فاعله. بعكس المسرود اللانفسوي الذي يتّصف بأحداثه اللازمة intransitives: الحدث هامّ بحدّ ذاته وليس بوصفه مؤشّراً لملمحٍ من ملامح الطباع. ويمكن القول إن *ألف ليلة وليلة* تتعلّق بأدب إسنادي littérature prédicative: إذ ينحصر الاهتمام دائماً بمحمول القضية وليس بموضوعها. والمثال الأشهر على امّحاء الفاعل النحوي هو حكاية السندباد البحري. حتى أوليس يخرج من مغامراته أكثر تحديداً منه: فنحن نعرف أنه محتال وحذر إلخ، في حين أن لا شيء من هذا يمكن قوله عن السندباد: حكايته (مع أنها مروية بضمير المتكلم) هي حكاية لاشخصية impersonnel : ويجب أن نسجّلها ليس على نمط: "س يرى ع" بل: "يُرى ع". وحدَهُ مسرود الرحلات الأكثر برودة يمكنه أن ينافس قصص السندباد في لاشخصيتها؛ ولكن ليس أي مسرود رحلة: ولنذكر *"رحلة ستيرن العاطفية* le voyage sentimental de Sterne"!

يتم حذف علم النفس هنا داخل القضية السردية؛ وهو يستمر بنجاح أكبر في مجال العلاقات بين القضايا. إن ملمحاً ما من ملامح الطباع يسبّب الحدث، ولكن هناك طريقتان لذلك: يمكن الحديث عن سببية فورية causalité immédiate، مُناقِضة لسببية موسّطة médiatisée. وتكون الطريقة الأولى من نوع : "س شجاع ← س يتحدّى الوحش". وفي الثانية، لا يكون ظهورُ القضية الأولى متبوعاً بأية نتيجة، ولكن في ثنايا الحكاية، يبدو س كشخص يتصرّف بشجاعة. إنها شجاعة منتثرة، متقطّعة، ولا تُترجَم بحدث واحد، بل بمظاهر ثانوية لسلسلة من الأحداث المتباعدة أحدها عن الآخر.

إذن إن ألف ليلة وليلة لا تعرف هذه السببية الثانية. ما إن قيل لنا إن أخوات السلطانة يشعرن بالغيرة، حتى وضعن كلباً وهراً وقطعة خشب في

مكان أولاد السلطانة. قاسم جشع، إذن هو يبحث عن المال. كل ملامح الطباع هي إذن سببية فورية؛ وما إن تظهر حتى تسبّب الحدث. إن المسافة بين الملمح النفسي والحدث الذي يسببّه ضئيلة جداً. وبدلاً من التعارض بين الصفة/الحدث، هناك بالأحرى تعارض بين مظهرَين من مظاهر الحدث: دائم/ لحظي، متكرّر/ غير متكرّر. السندباد يحب السفر(ملمح طبع) ← السندباد يسافر(حدث): والاختلاف بين الاثنين يميل إلى التضاؤل الكامل.

طريقة أخرى لملاحظة تضاؤل هذه المسافة وهي البحث عمّا إذا كان من الممكن أن يكون للقضية الوصفية نفسها عدة نتائج مختلفة في ثنايا المسرود. في رواية من روايات القرن التاسع عشر: في الجملة: "س يغار من ع" يمكن أن تؤدّي إلى أن "س يفر من العالم"، "س ينتحر" و"س يغازل ع" و"س يؤذي ع". أما في *ألف ليلة وليلة* فليس هناك إلا إمكانية واحدة: "س يغار من ع ← س يؤذي ع". إن استقرار العلاقة بين القضيتين يحرم العائد إليه l'antécédent من كل استقلالية، ومن كل معنى لازم. ويميل اللزوم implication إلى أن يصبح تطابقاً. إذا كانت النواتج les conséquents أكثر عدداً يكون للعائد إليه قيمة خاصة أكبر.

إننا نلمس هنا سمة غريبة للسببية النفسية: فملمح الطباع ليس مجرَّدَ سببٍ للحدث، ولا مجرَّد نتيجةٍ له، بل هو الاثنان معاً، مثله كمثل الحدث تماماً. س يقتل زوجته لأنه قاسٍ، ولكنّ س قاسٍ لأنه يقتل زوجته. إن التحليل السببي للمسرود لا يُحيل إلى أصلٍ، أولي وثابت، قد يكون معنى الصور اللاحقة وقانونَها؛ بمعنى آخر في الحالة الصرفة، يجب فهم هذه السببية خارج الزمن الخطي le temps linéaire. السبب ليس قبلاً avant أولياً، بل هو أحد عنصرَي الثنائية "سبب - نتيجة" دون أن يكون أحدهما متعالياً على الآخر أو سابقاً له.

من الأصح القول إذن إن السببية النفسية تُواكب السببيةَ الحدثية événementielle (سببية الأحداث) بدلاً من أن تتداخل معها. الأحداث يسبّب

بعضُها بعضاً، وفضلاً عن ذلك، إن ثنائية (سبب / نتيجة) تظهر، ولكن على صعيد مختلف. وهنا يمكن أن تُطرح مسألة الانسجام النفسي: هل بوسع هذه "الإضافات" الطبعية caractériels أن تشكّل نسقاً système أم لا؟ مرةً أخرى، تقدّم *ألف ليلة وليلة* مثالاً على ذلك هو في غاية الأهمية: لنأخذ حكاية علي بابا الشهيرة: إن زوجة قاسم، شقيق علي بابا، قلقة بسبب اختفاء زوجها: "أمضت ليلتها باكية". وفي اليوم التالي حمل علي بابا جثة أخيه مقطّعةً وقال من قبيل المواساة: "يا امرأة أخي، هذا مثار حزن أعظم مما كنتِ تتوقّعين. وعلى الرغم من أن الألم بلا دواء، وإن كان ثمة شيء يمكنه أن يواسيكِ، فإني أقترح عليكِ جمعَ القليل من الرزق الذي منحني إياه الله إلى رزقك، بزواجي منك..." وكانت ردة فعل زوجة أخيه: "لم ترفض العرض، بل إنها نظرت إليه كعامل مهم للمواساة. مسحت دموعها التي ذرفتها مدراراً، وكَفّت عن العويل الحاد الذي اعتادت النسوة اللائي فقدن أزواجهن أن يُصدرنه، وأشارت لعلي بابا بما يكفي ليفهم بأنها قبلت عرضه...". وهكذا انتقلت زوجة قاسم من اليأس إلى الفرح. والأمثلة المشابهة لا حصر لها.

من البدهي أننا، إذ ننفي وجود انسجام نفسي، فإننا ندخل في مجال الحس السليم. لا ريب أن هناك علم نفسٍ آخر يشكّل فيه هذان الفعلان على التوالي وحدةً. ولكن حكايات *ألف ليلة وليلة* تنتمي إلى مجال الحس السليم (الفلكلور)؛ وكثرة الأمثلة تكفي للاقتناع بأن الأمر لا يتعلّق هنا بعلم نفسٍ آخر ولا حتى بـــ علم نفس مضاد antipsychologie، بل بـــ (لاعلم نفس) a-psychologie.

الشخصية ليست دائماً، كما يقول جيمس، تحديداً للحدث؛ ولا يقوم كلُّ مسرودٍ على "وصفٍ للطباع". ولكن ما هي الشخصية إذن؟ إن *ألف ليلة وليلة* تقدّم لنا جواباً واضحاً جداً يكرّره ويؤكّده المخطوط الذي عُثر عليه في سرقسطة. الشخصية هي قصة افتراضية هي قصة حياتها. وكل شخصية جديدة تدلّ على حبكة جديدة، فنحن في مملكة البشر - المسرودات. وهذا الأمر يؤثّر بعمق في بنية المسرود.

استطرادات وتضمينات:

يستدعي ظهورُ شخصية جديدة بصورة محتّمة قطعاً في القصة السابقة، وذلك لكي تُروى لنا قصةٌ جديدة، هي القصة التي تفسّر الـــ "أنا هنا الآن" للشخصية الجديدة. قصة جديدة تُضمَّن في القصة الأولى؛ وتُسمّى هذه الطريقة التضمين l'enchâssement.

من البدهي أن هذا ليس التعليل الوحيد الممكن للتضمين، *فألف ليلة وليلة* تقدّم لنا تضمينات أخرى، كما في حكاية "*الصياد مع العفريت*"، حيث القصص المُضمَّنة تقوم مقام الحجج. يبرّر الصياد عدم شفقته على العفريت بحكاية دوبان، وفي ثنايا هذه الحكاية يدافع الملك عن موقفه بحكاية الرجل الغيور وأنثى الببغاء؛ ويدافع الوزير عن موقفه بحكاية الأمير والغول. إذا بقيت الشخصيات نفسها في الحكاية المُتضمَّنة والحكاية المُتضمِّنة، فإن هذا التبرير سيكون بلا فائدة: ففي قصة "الأختان الغيورتان من أختهما الصغيرة" حكاية ابتعاد أبناء السلطان عن القصر وتعرّف السلطان عليهما تشمل حكاية اكتساب أدوات سحرية؛ التعاقب الزمني هو التبرير الوحيد. ولكن وجود البشر -المسرودات هو بكل تأكيد الشكل الأكثر إدهاشاً لهذا التضمين.

تتصادف البنية الشكلية للتضمين (ويُعتَقَد أن هذا التصادف ليس مجانياً) مع بنية شكلٍ قواعدي، حالة خاصة من التبعية، يمنحها علم اللسانيات الحديث la linguistique moderne اسمَ *تضمين* (embedding). ولنتناول هذا المثال الألماني لإيضاح هذا البناء (لأن القواعد الألمانية تسمح بتضمينات أكثر وضوحاً بكثير[1]):

Derjenige, der den Mann, der den Pfahl, der auf der Bruke, der auf dem Weg, der nach Worms fuhrt, liegt, steht, umgeworfen hat, anzeigt, bekommt eine beluhnung. (مَن يدلّ على الشخص الذي قَلَبَ

---

(١) استعرته من

Kl. Baumgartner, "Formale Erklarung poetischer Texte" in matematik und dichtung, Munich, Nymphenburgerm 1965m p.77.

العمودَ الذي كان منصوباً على الجسر الذي هو موجود على الطريق التي تؤدي إلى فورمز يَنَل مكافأة.)

إن ظهور اسمٍ في الجملة يستدعي مباشرة ظهور قضية تابعة، لنَقُل إنها تروي القصة؛ ولكن بما أن هذه القضية الثانية تحوي اسماً هي الأخرى، فإنها تستدعي بدورها قضيةً تابعة، وهكذا دواليك، حتى نصل إلى قطع اعتباطي نستعيد انطلاقاً منه كلَّ قضيةٍ من القضايا المقطوعة، قضيةً إثر أخرى. والمسرود التضميني له البنية نفسها تماماً، مادامت الشخصيةُ تلعب دورَ الاسم، وكل شخصية جديدة تستتبع قصةً جديدة.

و*ألف ليلة وليلة* تحوي أمثلةً لا حصر لها عن التضمين. ويبدو أن الرقم القياسي قد نالته قصة *الحقيبة الدامية*، إذ تقول:

تحكي شهرزاد أن

جعفر يحكي أن

الخياط يحكي أن

المزيّن يحكي أن

أخاه... (وها قد وصلنا إلى ستة).

صحيحٌ أن القصة الأخيرة قصةٌ من الدرجة الخامسة، ولكنّ الدرجتين الأولى والثانية قد نُسيتا، ولم تعودا تلعبان أي دور. والحال مختلفة مع المخطوط الذي عُثر عليه في سرقسطة (أفادورو، ٣) وورد فيه:

يحكي ألفونس أن

أفادورو يحكي أن

دون لوبي يحكي أن

بوسكيروس يحكي أن

فراسكاتا تحكي أن...

هذه الدرجات كلّها، ما عدا الأولى، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً، ولا يمكن فهمُها إذا ما عزلنا كل درجة منها عن الأخرى[1].

وحتى لو لم تكن القصة المتضمَّنة مرتبطة مباشرةً بالقصة المُتضمِّنة (بتطابق الشخصيات)، فإن انتقالات الشخصيات ممكنةٌ من قصة إلى أخرى. وهكذا فإن المزيّن يتدخّل في قصة الخياط (ينقذ حياة الأحدب). أما فراسكيتا فإنها تخترق كل الدرجات الوسيطة لتجد نفسها في قصة أفادارو (إنها هي عشيقة فارس طليطلة)، وكذلك بالنسبة إلى بوسكيروس. ولهذه الانتقالات من درجةٍ إلى أخرى أثر مضحك في *المخطوط*.

تبلغ طريقةُ التضمين أوجَها مع التضمين الذاتي l'auto-enchâssement، أي عندما تجد القصة المتضمِّنة نفسها، في الدرجة الخامسة أو السادسة، متضمَّنةً بنفسها. وهذه "التعرية للطريقة" موجودة في *ألف ليلة وليلة*، ونعرف التعليق الذي أجراه بورخس Borges حول هذا الموضوع: "ما من [تأويل] أكثر إرباكاً من تأويل الليلة الثانية بعد الستمائة، وهي الليلة السحرية بين الليالي. ففي تلك الليلة يسمع الملك من فم الملكة قصتَه هو. إنه يستمع إلى القصة الأولى التي تحوي القصص الأخرى كلها، والتي تحوي نفسها – بفظاظة... فالملكة تواصل سردها والملك سيسمعها ، وهو جامدٌ، إلى الأبد قصةَ *ألف ليلة وليلة* المقطوعة، والتي صارت منذئذ لانهائية ودائريةً" ما من شيء يفرّ بعد الآن من العالم السردي، ليغطّي مجموع التجربة.

تتأتى أهمية التضمين من أهمية القصص المتضمَّنة. هل يمكننا أن نتحدّث عن استطرادات عندما تكون هذه القصص المتضمَّنة أطول من القصة

---

(١) أنا لا أزعم أن كل ما ورد في المخطوط الذي عُثر عليه في سرقسطة آتٍ من ألف ليلة وليلة، ولكن الجزء الآتي منها كبير جداً بكل تأكيد. وسوف أكتفي بالإشارة إلى الاتفاقات الأكثر إثارة للاستغراب: إن اسمَي زبيدة وأمينة، الأختين الشريرتين، يذكّران باسمي زبيدة وأمين ("قصة ثلاثة كالاندر" غالان، ج ١). والثرثار بوسكيرروس الذي يمنع موعد دون لوبيه، مرتبط بالمزيّن الثرثار الذي يؤدّي الدور نفسه (خوام، ج ٢)؛ وزوجتا رجلٍ واحد اللتان تلجأان إلى السرير نفسه، تظهران في حكاية قمر الزمان" (غالان، ج٢). ولكنها ليست بكل تأكيد المصدر الوحيد للمخطوط.

التي تبتعد عنها؟ وهل يمكننا أن نعدّ حكايات *ألف ليلة وليلة* زائدة كلّها أم متضمَّنة بصورةٍ مجانية، لأنها متضمَّنة في حكاية شهرزاد؟ وكذلك الأمر في المخطوط: فبينما يبدو أن قصةَ ألفونس هي القصة الرئيسة، فإن أفادورو الثرثار هو الذي يغطّي عملياً بمسروداته ثلاثةَ أرباعِ المخطوط.

ولكن ما هي الدلالة الداخلية للتضمين؟ ولماذا تجتمع هذه العناصر كلها لإعطائه هذه الأهمية؟ إن بنية المسرود هي التي توفّر لنا الجواب: التضمين عمليةُ توضيحٍ لخصيصةٍ جوهرية للمسرود كله. لأن المسرود المتضمِّن هو مسرود المسرود le récit du récit، وبرواية قصةِ مسرودٍ آخر، فإن المسرود الأول يبلغ موضوعه السري son thème secret، وفي الوقت نفسه ينعكس في صورة نفسه. إن المسرود المتضمَّن هو في الوقت نفسه ذلك المسرود الكبير المجرَّد الذي لا تشكّل المسرودات الأخرى إلا أجزاءَه الصغيرة، وكذلك المسرود المتضمِّن الذي يسبقه مباشرةً. مسرود المسرود هو قَدَر كل مسرود يُنجَز عبر التضمين.

تُظهر *ألف ليلة وليلة* خصيصةَ المسرود هذه وترمز إليها بصورة بالغة الوضوح. غالباً ما يُقال إن الفلكلور يتصف بتكرار قصةٍ واحدة؛ وفي الواقع، من غير النادر أن تكون المغامرةُ نفسها معادةً مرتين، إن لم يكن أكثر، في الحكاية العربية. ولكن لهذا التكرار وظيفة محددة يجري تجاهلها: إنه لا يهدف إلى تكرار المغامرة نفسها فحسب، بل إلى إدخال المسرود الذي صنعه شخصٌ آخر عنها. وفي أغلب الأحيان، نجد أن هذا المسرود هو الذي يُعتدّ به في التطوّر اللاحق للحبكة. ليست المغامرة التي عاشتها الملكة بدور هي التي جعلتها تستحق عفوَ الملك أرمانوس، بل المسرود الذي روَتْه عن مغامرتها ("قصة قمر الزمان"). وإذا كانت تورمانت لا تستطيع أن تجعل حبكتها تتقدّم، فذلك لأنه لا يُسمح لها بأن تروي حكايتها أمام الخليفة ("قصة غانم"). ولم يكسب الأمير فيروز قلب أميرة البنغال لأنه عاش مغامرته بل لأنه رواها لها ("قصة الحصان المسحور"). إن فعل الحكي في *ألف ليلة وليلة* ليس فعلاً شفّافاً، بل على العكس، إنه هو الذي يجعل الحبكة تتقدّم.

الثرثرة والفضول: حياة وموت:

تتلقّى عملية الإفصاح في الحكاية العربية تأويلاً لا يدع مجالاً للشك من حيث أهميته. وإذا كانت كل الشخصيات لا تكفّ عن رواية القصص، فذلك لأن هذا الفعل قد تلقّى تكريساً فائقاً: **الحكي يعادل الحياة.** والمثال الأوضح هو مثال شهرزاد نفسها التي تعيش فقط في حال استطاعت مواصلة حكاية القصص، ولكن هذا الوضع يتكرّر باستمرار داخل الحكاية. لقد نال الدرويش سخط العفريت، ولكنه نال عفوَه بعد أن روى له قصة الحسود ("الحمّال والبنات"). اقترف العبد جريمة؛ ولكي ينقذ سيدُه حياتَه، ليس له سوى فرصة واحدة، إذ قال له الخليفة: "إذا ما حكيتَ لي قصةً أغربَ من هذه فسوف أعفو عن عبدك، وإلا فسآمر بقتله." ("الصندوق الدامي"). أربعة أشخاص اتّهموا بقتل أحدب، وكان أحدهم مفتشاً، فقال للملك: "أيها الملك السعيد، هل تمنحني الحياة إذا حكيت لك قصة المغامرة التي حصلت معي أمس، قبل أن أرى الأحدب الذي أُدخل إلى بيتي بالحيلة؟ لا ريب في أنها أغرب من قصة هذا الرجل. فأجابه الملك: إذا كانت كما تقول فسوف أمنحكم الحياة أنتم الأربعة." (الجثة المتنقّلة")

المسرود يساوي الحياة؛ وغياب المسرود يساوي الموت. لو لم تجد شهرزاد المزيد من الحكايات لأُعدمت. وهذا ما حصل للطبيب دوبان عندما هُدّد بالموت: طلب من الملك الإذن بأن يحكي له حكاية التمساح: رُفض طلبه وقُتل. ولكن دوبان انتقم بالطريقة نفسها، وصورة هذا الانتقام هي إحدى أبهى الصور في *ألف ليلة وليلة*: قدّم للملك الجبّار كتاباً عليه أن يقرأه بينما يُقطع رأس دوبان. وبعد أن أنجز الجلاد عمله قال رأس دوبان:

- أيها الملك، هل تستطيع أن تقرأ الكتاب؟

فتح الملك الكتاب فوجد صفحاته ملتصقة بعضها ببعض. وضع إصبعه في فمه، بلَّلَها باللعاب وقلب الصفحة الأولى، ثم الثانية، ثم الثالثة. وتابع هكذا

ولم تكن الصفحات تنفتح إلا بصعوبة، حتى وصل إلى الصفحة السابعة. نظر إليها، فلم يرَ شيئاً مكتوباً فيها. فسأل:

- أيها الطبيب! إني لا أرى شيئاً مكتوباً على هذه الصفحة.

أجابه الرأس:

- اقلب المزيد من الصفحات.

وقلب صفحات أخرى، ولم يجد شيئاً مكتوباً. وإن هي إلا لحظات حتى دخل السمّ إلى جوفه، وكان الكتاب مغطّى بالسم. خطا خطوةً ثم ترنّح على ساقيه، ومال إلى الأرض..." (الصياد والعفريت").

كانت الصفحة البيضاء مسمومة. فالكتاب الذي لا يحكي أية حكاية يقتل، وغياب المسرود يعني الموت.

وإلى جانب هذا الإيضاح المأساوي لقوة اللامسرود le non-récit، ثمة مثلٌ آخر أكثر إمتاعاً: كان أحد الدراويش يحكي للمارة عن طريقة امتلاك الطائر الذي يتكلّم، ولكن هؤلاء جميعاً أخفقوا، وتحوّلوا إلى حجارة سوداء. الأميرة باريزاد هي أول من حصل على ذلك الطائر، ثم حرّرت بقية المرشّحين الآخرين التعساء. "أراد أفراد المجموعة أن يقابلوا الدرويش ليشكروه على حسن وفادته وعلى نصائحه التي وجدوها صادقة، ولكنه كان قد مات، ولم يتمكّنوا من معرفة ما إذا كان موتُه بسبب شيخوخته أم لأنه لم يعد ضرورياً للإرشاد إلى الطريقة المؤدّية إلى الحصول على الأشياء الثلاثة التي تغلّبت عليها باريزاد للتو." ("حكاية الأختين"). **ما الإنسان إلا حكايةً**، وما إن تغدو الحكاية غير ضرورية، حتى يموت، الراوي يقتله، لأنه لم يعد لديه من عمل.

وأخيراً إن **المسرود غير المكتمل يعادل الموتَ** أيضاً في هذه الظروف. وهكذا فإن المفتش الذي كان يدّعي أن حكايته أفضل من حكاية الأحدب، يُنهيها مخاطباً الملك: "هذه هي الحكاية الغريبة التي أردتُ أن أحكيها لك، هذه

هي الحكاية التي سمعتُها أمس وأريد أن أحكيها لك اليوم بكل تفاصيلها. أليست أجمل من حكاية الأحدب؟ أجابه ملك الصين: لا، هي ليست كذلك، وادّعاؤكَ ليس له علاقة بالحقيقة. يجب أن أشنقكم أنتم الأربعة."

غياب المسرود ليس الرديف الوحيد للمسرود - الحياة؛ بل إن الاستماع إلى القصص يعني أيضاً التعرّض لأخطار قاتلة. **فإذا كانت البلاغة تُنجي من الموت، فإن الفضول يسبّبه.** وهذا القانون هو أساس حبكة حكايةٍ هي من أغنى الحكايات: "الحمّال والبنات". ثلاث بنات من بغداد يستقبلن في بيتهن رجالاً غرباء: ويقترحن عليهم شرطاً وحيداً مقابل المتع التي تنتظرهم: "ألا يتكلّموا فيما لا يعنيهم." ولكن ما رآه الرجال كان غريباً إلى درجة أنهم طلبوا أن تروي البنات الثلاث قصصهن. ما إن سمعن هذه الرغبة حتى طلبن العبيد. "اختار كل واحد منهم رجلاً، وانقضّ عليه ورماه أرضاً وهو يضربه بعرض سيفه." يجب على الرجال أن يموتوا لأنهم طلبوا قصصاً، والفضول يجلب الموت. وكيف خرجوا من ذلك؟ بفضل فضول جلاديهم. فقد قالت إحدى البنات: "سوف أسمح لهم بالخروج ليذهبوا في سبيلهم، بشرط أن يحكي كل منهم حكايته، ويتحدث عن المغامرات التي أوصلته إلى زيارتنا في بيتنا. وإن رفضوا اقطعوا رؤوسهم." إن فضول المتلقّي، عندما لا يعادل موته، يهب الحياة للمحكومين؛ وبالمقابل، فإن هؤلاء لا يستطيعون الخروج من محنتهم إلا بشرط أن يحكوا حكاية. وأخيراً، ثمة قلب آخر: كان الخليفة متنكّراً، وجلس بين ضيوف البنات الثلاث. وفي اليوم التالي دعاهن إلى قصره. سامحهن على كل ما فعلن بشرط واحد: أن يروين قصصاً.... إن شخصيات هذا الكتاب مهووسة بالحكايات. **وصرخة *ألف ليلة وليلة* ليست "النقود أو حياتك!" بل هي : "حكاية أو حياتك!"**

وفي الوقت نفسه، نجد أن هذا الفضول أساسٌ للعديد من القصص والمخاطر الدائمة. يستطيع الدرويش أن يعيش سعيداً بصحبة الشبان العشرة الذين يعانون جميعاً من عور في العين اليمنى، بشرط واحد: "لا تطرح أي

سؤال عن عورنا ولا عن حالتنا." ولكن السؤال طُرح، وغاب الهدوء. ولكي يبحث الدرويش عن الجواب ذهب إلى قصر مسحور: عاش فيه ملكاً، تحيط به أربع فتيات حِسان. وذات يومٍ ذهبن، وطلبن منه ألا يدخل إلى إحدى الغرف إذا كان يريد أن يعيش في سعادة، وحذّرنه قائلات: "إننا نخشى كثيراً ألا تستطيع أن تدافع عن نفسك من هذا الفضول البالغ الذي سيغدو سبب مصائبك." طبعاً، بين السعادة والفضول، اختار الدرويش الفضول. وكذلك كان السندباد، فعلى الرغم من مصائبه كلها، كان يذهب في رحلة جديدة: فهو يريد أن تحكي له الحياة حكايات وحكايات جديدة.

وكانت النتيجة الحية لهذا الفضول هو *ألف ليلة وليلة*. فلو فضّلت شخصيّاتها السعادة، لما وجد هذا الكتاب.

المسرود: المتمِّم والمتمَّم:

لكي تتمكّن الشخصيات من الحياة عليها أن تحكي. وهكذا تفرّع المسرود الأول وامتدّت الحكايات على ألف ليلة وليلة. لنحاول الآن أن نتخذ وجهة النظر المقابلة، ليس وجهة نظر المسرود المتضمِّن، بل وجهة نظر المسرود المتضمَّن، ولنتساءل: لماذا احتاج هذا الأخير لأن يُعاد في مسرود آخر؟ وكيف يُفسَّر أن هذا المسرود لا يكتفي بنفسه، بل إنه يحتاج إلى إطالة، وإلى إطار يصبح فيه الجزءَ البسيط من مسرود آخر؟

إذا ما عددنا القصة على أنها هي نفسها مشتَمَلة و ليس على أنها شاملة لقصص أخرى، فإن خصيصة غريبة تتبدّى: يبدو أن لكل مسرود شيئاً فائضاً، متمِّماً، ملحقاً، يبقى خارج الشكل المغلق الذي ينتجه تطور الحبكة. وفي الوقت نفسه، وبالطريقة نفسها، إن هذا الشيء المتمِّم، والخاص بالمسرود، هو شيء ناقص أيضاً. الزيادة نقص أيضاً. ومن أجل سد هذا النقص الذي تُحدثه الزيادة، فإن مسروداً آخر يصبح ضرورياً. وهكذا فإن قصة الملك الناكر للجميل الذي قتل دوبان بعد أن أنقذ هذا حياته، لها شيء

زائد عن المسرود نفسه؛ ولهذا السبب بالضبط، وبقصد هذه الزيادة، حكى الصياد هذه القصة، زيادة يمكنها أن تُلخّص بعبارة واحدة: يجب عدم الرأفة بناكر الجميل. والزيادة تتطلّب أن تُدمَج في قصة أخرى؛ وهكذا غدت الحجةَ البسيطة التي استخدمها الصياد عندما عاش مغامرةً شبيهة بمغامرة دوبان، عند العفريت. ولكن لقصة *الصياد والعفريت* أيضاً زيادة تتطلّب قصةً أخرى. ولا مبرّر لأن يتوقّف ذلك في مكانٍ ما. إن محاولة الإتمام هي بلا جدوى إذن: فهناك دائماً زيادة تنتظر قصة قادمة.

يتّخذ هذا الإتمام أشكالاً متعدّدة في *ألف ليلة وليلة*، وأشهر هذه الأشكال هو الحجة التي مرّ ذكرها في المثال السابق: يغدو المسرود وسيلةً لإقناع المخاطَب. ومن ناحية أخرى، وفي المستويات الأعلى من التضمين، يتحوّل الإتمام إلى مجرّد عبارة لفظية، إلى حكمة، مخصّصة لاستخدام الشخصيات مثلما هي مخصّصة للقرّاء. وأخيراً، هناك إمكانية كبرى لإدماج القارئ (ولكنها لا تخص *ألف ليلة وليلة* فقط): فالتصرّف الذي تثيره القراءة هو أيضاً إتمام. ويقوم قانون يقتضي أنه: كلما كان هذا الإتمام مستهلَكاً داخل القصة، قلّت ردةُ الفعل من جانب القارئ. إننا نبكي عندما نقرأ *مانون ليسكو* Manon Lescaut، في حين أننا لا نفعل ذلك مع *ألف ليلة وليلة*.

وهناك مثال على حكمة أخلاقية: يختلف صديقان على مصدر الغنى: هل يكفي امتلاك المال في البداية؟ ثم تأتي الحكاية التي توضح إحدى الأطروحتين المدافَع عنها؛ ثم تأتي الحكاية التي توضح الأطروحة الأخرى؛ ونستنتج في النهاية أن: "المال ليس دائماً وسيلةً أمينة لكسب مالٍ آخر، والإثراء." (حكاية "*حسن الحبّال*").

مثلما كان الأمر بالنسبة إلى السبب والنتيجة النفسيّين، يُفترض أن نفكّر هنا في هذه العلاقة المنطقية خارج الزمن الخطّي le temps linéaire: المسرود يسبق القول المأثور أو يليه، أو الاثنان معاً. وفي الديكاميرون،

وُجدت بعض القصص القصيرة لكي توضح استعارةً ما (على سبيل المثال "كشط البرميل racler le tonneau") وفي الوقت نفسه نجد أن هذه القصص تولّد الاستعارة. من العبث التساؤل اليوم عما إذا كانت الاستعارة هي التي ولّدت المسرود أم المسرود هو الذي ولّد الاستعارة. بل إن بورخس قد اقترح تفسيراً معكوساً لوجود المجموعة بكاملها: " يبدو أن هذا الإبداع [قصص شهرزاد]..قد وُجد بعد العنوان، وأن القصص قد تمّ تخيّلها لتبريره." سؤال الأصل غير مطروح. نحن خارج الأصل، ونحن عاجزون عن التفكير فيه: المسرود المتمَّم ليس أكثر أصالةً من المسرود المتمِّم؛ ولا العكس؛ فكل منهما يُحيل إلى الآخر، في سلسلة من الانعكاسات التي لا يمكنها أن تنتهي إلا إذا أصبحت سرمدية: هكذا بالتضمين الذاتي.

ذلك هو الانتشار المتدفّق للقصص في هذه الآلة العجيبة للحكي التي هي *ألف ليلة وليلة*. على كل مسرود أن يُظهِر عملية تلفّظه؛ ولكن من أجل ذلك يجب أن يظهر مسرودٌ آخر تكون فيه عملية التلفّظ هذه جزءاً من الملفوظ. وهكذا فإن المسرود الراوي يغدو دائماً مسروداً مروياً ينعكس فيه المسرود الجديد ويجد صورتَه الخاصة. ومن ناحية أخرى، على كل مسرود أن يخلق مسرودات جديدة؛ في داخله لكي تتمكّن شخصياتُه من الحياة؛ وخارجه لجعلها تستهلك الزيادة التي تحتويها حتماً. ويبدو أن المترجمين المتعدّدين لحكايات *ألف ليلة وليلة* قد تعرّضوا لقدرة هذه الآلة السردية: إذ لم يكتفِ أيٌّ منهم بترجمة بسيطة وأمينة للنص الأصلي، بل قام كلٌّ منهم بزيادة قصصٍ أو بحذف أخرى (الأمر الذي أدّى إلى إبداع قصص جديدة، ما دام المسرود انتقاءً دائماً.)[1]؛ وعندما تتكرر عملية التلفّظ، الترجمة، فإنها تمثّل بحدّ ذاتها حكاية جديدة لا تعود تنتظر راويها. وقد روى بورخس جزءاً منها في كتابه "مترجمو ألف ليلة وليلة".

---

(١) لهذا السبب وجدنا في سياق الدراسة أسماء علم وعناوين قصص غريبة على حكايات ألف ليلة وليلة، مثل: كوجيا، وتورمانت وغيرهما. (المترجم)

إذن ثمة أسباب لِئلا تتوقّف القصص على الإطلاق، بحيث نتساءل بصورة لاإرادية: تُرى ما الذي كان يجري قبل القصة الأولى؟ وما الذي سيحدث بعد القصة الأخيرة؟ لم تتوانَ حكايات *ألف ليلة وليلة* عن الردّ على هذا السؤال، الساخر إذا لزم الأمر، بالنسبة لأولئك الذين يريدون معرفة القَبْل والبَعْد. القصة الأولى، قصة شهرزاد، تبدأ بهذه الكلمة، ويجب سماعها بكل المعاني (ولكن يجب عدم فتح الكتاب لقراءتها، يجب تخمينها، ما دامت في مكانها المناسب): "يُحكى"... ومن العبث البحث عن أصل هذه القصص في الزمان؛ فالزمان هو الذي يتأصّل في هذه القصص. وإذا كان هناك قبل القصة الأولى: "حُكي"، وبعد القصة الأخيرة: "سيُحكى": ولكي تتوقّف القصة يجب أن يُقال لنا إن الخليفة المندهش أمر بأن تُكتب بأحرف من ذهب في حوليات المملكة؛ أو أيضاً أن "هذه القصة.... قد انتشرت وحُكيت في كل مكان بأدق تفصيلاتها".

-٤-

نحوُ المسرود

الديكاميرون

إن الاستخدامُ المجازي métaphorique لألفاظ مثل "لغة langage" أو "نحو grammaire" أو "تركيب syntaxe" إلخ، قد يُنسيًنا عادةً أن هذه الكلمات يمكن أن يكون لها معنى محدّد، حتى عندما لا تتعلّق بلغة طبيعية. وإنا إذ نقترح عبارة "نحوُ المسرود" فإن علينا أولاً أن نحدّد أيَّ معنًى تتّخذه كلمةُ "نحو" هنا.

حتى منذ بدايات التفكير حول اللغة، ظهرت فرضية hypothèse مفادها أنّ بوسعنا أن نكتشف بنيةً structure مشتركة تقع ما وراء الفوارق المؤكَّدة بين اللغات. وقد توالت الأبحاث حول هذه القواعد الشاملة بنجاح متفاوت طوال ما يقارب العشرين قرناً. قبل العصر الحالي، تمركزت قمّة هذه الأبحاث بكل تأكيد عند أرباب الصيغة modistes[1] في القرنين الثالث عشر والرابع عشر. وإليكم كيف صاغ أحدهم مبدأه، وهو روبرت كيلواردبي Robert Kilwardby: "لا يمكن للنحو أن يشكل علماً إلا بشرط أن يكون واحداً بالنسبة إلى جميع البشر. وإنه لمن قبيل المصادفة أن يصوغ علمُ النحو قواعدَ خاصة بلغة خاصة، كاللاتينية أو اليونانية؛ تماماً مثلما لا تهتمّ الهندسة بالخطوط ولا بالسطوح الملموسة، فإن القواعد تُنشئ تصحيحاً للخطاب بحيث أن هذا يُغفل اللغة الحقيقية [قد يجعلنا الاستخدامُ

---

(١) كان أرباب الصيغة في القرون الوسطى يؤكدون على استقلالية التعبير (modus significandi) واستقلالية النحو بالنسبة إلى المنطق. وبحسب مبادئهم (التي خطّأها نحو بوالبور رويال Port-Royal ولكن أخذت بها اللسانيات الحديثة) يجب أن لا تُحدَّد فئة نحوية بمدلولها، بل بالعلاقة القائمة بين هذا المدلول والطريقة التي تُعبَّر بها عنه. (المترجم)

الحالي نقلب هنا لفظتَيْ *خطاب ولغة*]. فموضوع النحو هو نفسه بالنسبة إلى الجميع.[١]"

ولكن إذا ما قبلنا جدلاً وجودَ نحوٍ شامل، فيجب ألا نقصره على اللغات. وسيكون له بشكل واضح واقع نفسي، ويمكن أن نذكر هنا بواس Boas الذي اتخذت شهادتُه قيمةً كبيرة بحيث إنها كانت بالتحديد مصدرَ إلهامٍ لعلم اللسانيات المناهض للكونية La linguistique anti-universaliste: "يجب أن يُعدّ ظهورُ المفاهيم النحوية الأساسية في جميع اللغات على أنه الدليل على وحدة السيرورات النفسية الأساسية." (هاندبوك Handbook، ج ١، ص ٧١). وهذا الواقع النفسي يجعل وجودَ البنية نفسها في غير اللغة منطقياً.

تلكم هي المقدمات التي تسمح لنا بالبحث عن هذا النحو الشامل نفسه وذلك بدراسةِ نشاطاتٍ رمزية للإنسان خارج اللغة الطبيعية. وبما أن هذا النحو يبقى دائماً فرضيةً، فمن البدهي أن تكون نتائج دراسةٍ حول نشاطٍ كهذا مناسبةِ على الأقل لمعرفتها مثلما هي مناسبة لنتائج بحثٍ على اللغة الفرنسية مثلاً. للأسف هناك قليل جداً من الاستكشافات التي أُجريت على قواعد النشاطات الرمزية؛ وإحدى الدراسات النادرة التي يمكن أن نذكرها هنا هي تلك التي أجراها فرويد Freud على اللغة الحُلُمية le langage onirique. على أية حال، لم يحاول علماء اللسانيات قطّ أن يأخذوها بالحسبان وهم يتساءلون حول طبيعة النحو الشامل.

إذن سوف تُسهم نظريةٌ في المسرود في معرفة هذه القواعد، على اعتبار أن المسرود هو نشاط رمزي. وتتدخّل هنا علاقة مزدوجة المعنى: إذ يمكن أن نستعير فئات من الجهاز المفهومي conceptuel الغني لدراسات

---

(١) ذكره ج.والراند في كتاب:

(Les philosophi belges,.III) , Louvain, Institut supérieur de philosophe de l'université, 1913 Wallerand

اللغة؛ ولكن في الوقت نفسه يجب أن نتحاشى تتبّعَ النظريات الدارجة حول اللغة تتبّعاً أعمى: من الممكن أن تجعلنا دراسةُ السرد نصحّح صورةَ اللغة، كما نجدها في النحو.

وأريد في هذا المقام أن أورد عدةَ أمثلة توضح المشكلاتِ التي تُطرح في عمل وصف المسرودات عندما يكون هذا العمل واقعاً في منظور مشابه[١].

١- لنأخذ أولاً مشكلة أجزاء الخطاب. فكل نظرية تشتغل على علم الدلالة sémantique الخاص بأجزاء الخطاب يجب أن تقوم على التمييز بين الوصف والتسمية dénomination. فاللغة تؤدي وظيفتها جيداً، وغالباً ما يُنسينا تأويلهما في المعجم الفرقَ بينهما. فإذا قلتُ "الطفل"، فإن هذه الكلمة تقوم بوصفِ شيءٍ، و بذكر مواصفاته: (السن والطول، إلخ)؛ ولكن في الوقت نفسه تسمح لي بأن أحدّد وحدة زمكانية spatiotemporelle وتسمح بأن أعطيه اسماً (مقترناً هنا، بأل التعريف على وجه الخصوص). وهاتان الوظيفتان موزّعتان توزيعاً غير نظامي في اللغة: فأسماء العلم والضمائر (الشخصية، والإشارية، إلخ.) والتعريف تقوم كلّها بالتسمية قبل كل شيء، في حين أن الاسم المشترك والفعل والصفة والظرف هي وصفية descriptifs بصورة خاصة. ولكن ليس المقصود هنا إلا الأولوية، لذا من المفيد فهم الوصف والتسمية على أنهما مُزاحان décalés عن اسم العلم والاسم المشترك. إن أجزاء الخطاب هذه ليست إلا شكلهما شبه العَرَضي. وهكذا يمكن تفسير الكيفية التي يمكن من خلالها أن تصبح أسماءٌ مشتركة أسماءَ علمٍ (فندق "المستقبل")، وبالعكس هناك كلمة ("جازي Jazy"): إن كلا الشكلين يخدم العمليتين ولكن بدرجات مختلفة.

---

(١) القصص الخاصة التي سأرجع إليها تنتمي كلها إلى الديكاميرون لبوكاشيو Boccace، وسيدل الرقم الروماني على اليوم، والرقم العربي على المسرود. - ومن أجل تفصيلات أوفى حول هذه القصص يمكن الرجوع إلى كتابي: نحو الديكاميرون Grammaire du Décaméron, La Haye, Mouton, 1969.

لكي ندرس بنيةَ حبكةِ مسرودٍ معيّن، علينا أولاً أن نقدّم هذه الحبكة على شكل ملخَّص، بحيث يوافق كلُّ حدثٍ منفصل من المسرود قضيةً proposition. وسيظهر التعارض بين التسمية والوصف بطريقة أكثر وضوحاً إذا ما أعطينا هذه القضايا شكلاً قانونياً. سيكون العاملون agents (الفاعلون والمفعولون) في هذه القضايا دائماً أسماءَ علمٍ مثالية (من المناسب أن نذكّر بأن المعنى الأولي لــ "اسم العلم" ليس "اسماً يعود لشخصٍ ما" بل هو "اسمٌ بالمعنى الخاص للكلمة"، "اسم بامتياز"). إذا كان العامل في قضيةٍ ما اسماً مشتركاً (substatntif)، فسوف نُخضعه لتحليل يميّز بين مظاهره الاسمية والوصفية داخل الكلمة نفسها. إن القول، كما يفعل بوكاشيو غالباً: "ملك فرنسا" أو "الأرملة" أو "الخادم"، يعني في الوقت نفسه تحديد هوية شخص وحيد، ووصف بعض ميّزاته. وإن تعبيراً كهذا يساوي قضيةً كاملة: تشكّل مظاهرُها الوصفية محمولَ القضية، وتشكّل مظاهرُها الاسمية فاعلَها. "ملك فرنسا يذهب في رحلة" تحوي عملياً قضيتين: "س هو ملك فرنسا"، و"س يذهب في رحلة"، حيث س يلعب دور اسم العلم، حتى لو كان هذا الاسم غائباً عن المسرود. ولن يكون الاسم مزوّداً بأية خصيصة. بل سيكون كشكلٍ فارغ تملؤه المحمولات المختلفة. وليس له معنى أكثر من اسم موصول مثل "الذي" في "الذي يجري" أو "الذي هو شجاع". الفاعل النحوي فارغ دائماً من الخواص الداخلية، ولا يمكن لهذه أن تتأتّى إلا من اتصال مؤقت مع محمول.

إذن سنحتفظ بالوصف داخل المحمول فقط. ولكي نميّز الآن بين عدة أصناف من المحمولات، علينا أن ننظر إلى بنية المسرودات عن كثب. تقوم الحبكةُ الصغرى الكاملة على الانتقال من توازن équilibre إلى آخر. المسرود المثالي يبدأ بموقف مستقر ثم تأتي قوةٌ ما لتُقلْقلَهُ. وينتج عن ذلك حالة من عدم الاستقرار: وبفعل قوةٍ متّجهة في الاتجاه المعاكس، يعود التوازن، التوازن الثاني شبيهٌ بالأول ولكنّ التوازنين ليسا متطابقين أبداً.

بالتالي هناك نوعان من الوقائع épisodes في المسرود: الوقائع التي تصف حالةً (التوازن أو عدم التوازن)، وتلك التي تصف الانتقال من حالة إلى أخرى. النمط الأول سيكون سكونياً نسبياً، ويمكن أن نقول: تكرارياً itératif: فالنوع نفسه من الأحداث يمكن أن يتكرّر إلى مالا نهاية؛ وبالمقابل، يكون النمط الثاني ديناميكياً ولا يتكرّر إلا مرة واحدة، من حيث المبدأ.

يسمح لنا هذا التعريف لنمطَي الوقائع (وبالتالي للقضايا التي تشير إليهما) بأن نُقرّبهما من جزأي الخطاب: الصفة والفعل. وكما أشرنا في السابق، نجد أن التعارض بين الفعل والصفة ليس التعارض بين حدثٍ action لا مجال لمقارنته بـــ خصيصة qualité، بل هو التعارض بين مظهرين aspects، هما على وجه الاحتمال: تكراري وغير تكراري non-itératif. إذن ستكون "الصفاتُ" السردية هذه المحمولاتِ التي تصف حالات توازن أو عدم توازن، وتكون "الأفعالُ" المحمولاتِ التي تصف الانتقال من التوازن إلى عدم التوازن.

يمكن أن نستغرب أن قائمتنا من أجزاء الخطاب لا تحوي أسماء. ولكن الاسم يمكن دائماً أن يُختزل إلى صفةٍ أو عدة صفات، كما لاحظ بعض علماء اللسانيات. وهكذا كتب هـــ. بول H. Paul: "الصفة تدلّ على ميزة بسيطة أو ممثَّلة بوصفها بسيطة، أما الاسم فيحوي مجمَّعاً من الميزات." (prinzipien der sprachgeschichte §251). والأسماء في الديكاميرون يمكن أن تُختزل بصورة شبه دائمة إلى صفة: وهكذا فإن "نبيل" (II, 6; II, 8; III, 9) و "ملك" (x, 6; x,7) و "ملاك" (IV, 2) تعكس جميعها ميزةً واحدة ألا وهي "كريم المحتد". يجب أن نلاحظ أن الكلمات العربية التي ندل بوساطتها على هذه الميزة أو ذاك الحدث ليست مناسبة لتحديد جزء الخطاب السردي. ويمكن لميزةٍ أن يشار إليها بصفة كما باسم، أو حتى بتعبير كامل، والمقصود هنا صفاتُ نحوِ المسرود أو أفعالُه، وليس صفات نحو اللغة الفرنسية أو أفعالها.

لنأخذ مثلاً يوضح لنا هذه "الأجزاء من الخطاب" السردي. تستقبل بيرونيل عشيقَها في غياب زوجها، البنّاء المسكين. ولكنَّ هذا عاد مبكراً ذات يوم، فخبّأت بيرونيل عشيقها في برميل؛ وما إن دخل الزوج حتى قالت بيرونيل إن أحدهم يريد أن يشتري البرميل، وإنه يتفحّصه الآن. صدّقها الزوج وفرح بالبيع. ذهب ليكشط البرميل لتنظيفه، وفي تلك الأثناء، مارس العشيق الحب مع بيرونيل التي مرّرت رأسها وذراعيها من فتحة البرميل فسدّتها بهذه الطريقة. (VII, 2).

بيرونيل والعشيق والزوج هم العاملون في هذه القصة، والثلاثة هم أسماء علم سردية، على الرغم من أن الاثنين الأخيرين غير مسمَّيين؛ ويمكن أن نرمز إليهم بـــ س و ع و ص. وكلمات العشيق والزوج تدلّنا بالإضافة إلى ذلك على حالة معينة (شرعية العلاقة مع بيرونيل هي موضع التساؤل)؛ فهي إذن تعمل عملَ صفات. وهذه الصفات تصف التوازن الأولي: بيرونيل زوجة البنّاء، وليس لديها الحق في أن تمارس الحب مع رجال آخرين.

ثم يأتي اختراق هذا القانون. والمقصود هنا هو "فعل" يمكن أن نشير إليه مثل: انتهك أو اخترق (قانوناً). وهو يؤدّي إلى اختلالِ توازنٍ déséquilibre لأن القانون الأسري لم يعد محترَماً.

وبدءاً من تلك اللحظة، ثمة احتمالان لإعادة التوازن: الأول هو معاقبة الزوجة الخائنة؛ ولكن هذا الحدث قد يعيدنا إلى التوازن الأولي. بيد أن قصة (أو على الأقل قصص بوكاشيو) لا تصف أبداً تكراراً كهذا للتوازن الأولي. إذن إن فعل "عاقَبَ" موجود داخل القصة (وهو الخطر المُحدِق ببيرونيل) ولكنه لا يتحقّق، بل يبقى في الحالة الافتراضية. أما الاحتمال الثاني، فيقوم على إيجاد وسيلة لتفادي العقوبة؛ وهذا ما فعلته بيرونيل، وتوصّلت إلى ذلك بتمويه موقف عدم التوازن (اختراق القانون) بموقف توازن (شراء البرميل لا ينتهك القانون الأسري). إذن يوجد هنا فعل ثالث "مَوَّهَ". والنتيجة النهائية هي حالةٌ من جديد، أي هي صفة: لقد

سُنّ قانون جديد، على الرغم من أنه غير ظاهر، تستطيع بموجبه المرأة أن تحقّق رغباتها.

وهكذا يسمح لنا تحليلُ القصة بعزل وحدات شكلية تقدّم تشابهات بادية مع أجزاء الخطاب: اسم علم وفعل وصفة. بما أننا لا نأخذ بحسباننا هنا المادة الفعلية verbale التي تحمل هذه الوحدات، يصبح من الممكن تكوين إدراك أوضح لا يمكن تكوينه عند دراسة لغة ما.

٢- نميزّ عادة في النحو بين الفئات الأولية primaires التي تسمح بتعريف أجزاء الخطاب، والفئات الثانوية secondaires التي هي ميزات هذه الأجزاء: مثل الصوت والمظهر والصيغة والزمن، إلخ. ولنأخذ هنا مثالاً على واحدة منها، ولتكن الصيغة، ولنلاحظ تحولاتها في نحو المسرود:

تُظهِر صيغةُ القضية السردية العلاقةَ التي تُقيمها معها الشخصيةُ المعنيّة؛ إذن تلعب هذه الشخصية دور الفاعل في التلفّظ énonciation. وسوف نميّز أولاً بين صنفين: صيغة الـ indicatif[1] من ناحية، وجميع الصيغ الأخرى من ناحية أخرى. وهاتان المجموعتان تتعارضان تعارضَ الواقعي le réel مع غير الواقعي l'irréel. إذ يُنظَر إلى القضايا المصوغة بصيغة الـ l'indicatif كقضايا تدلّ على أحداث حدثت بالفعل؛ وإذا كانت الصيغة مختلفة، فذلك يعني أن الحدث لم يحدث بل يوجد في القدرة، افتراضياً (عقوبة بيرونيل المفترَضة تمثّل لنا مثالاً على ذلك).

كان قدماء النُّحاة يفسّرون وجود قضايا صيغية تقضي بأن اللغة لا تقوم بالوصف وبالتالي لا تقوم بالإحالة إلى الواقع فحسب، بل إنها تقوم بالتعبير عن إرادتنا أيضاً. ومن هنا تأتي العلاقة الوثيقة في لغاتٍ عديدة بين الصيغ

(١) أكبر صيغة في اللغة الفرنسية، تحوي ثمانية أزمنة تدلّ كلها على أن الأفعال المصرّفة بها تعبّر عن أحداث واقعية، ومحقّقة. وقد حاول بعض المترجمين ترجمة هذه المفردة إلى اللغة العربية بـ: الصيغة الإشارية، أو الصيغة الدلالية، إلخ... ولكني أفضّل عدَمَ ترجمتها لأن ليس لها مقابل في النحو العربي أصلاً، فما جدوى ترجمتها؟ (المترجم).

وزمن المستقبل الذي لا يدلّ عادةً إلا على نوايا intentions. لن نتبعها حتى النهاية: يمكن أن نقيم أولَ تقسيمٍ ثنائي بين الصيغ الخاصة بالديكاميرون، وسنحتفظ بأربعٍ منها، ونحن نتساءل ما إذا كانت مرتبطةً بإرادتنا أم لا. ويعطينا هذا التقسيم الثنائي مجموعتين: مجموعة صيغ الإرادة، ومجموعة صيغ الفرضية hypothèse.

صيغ الإرادة اثنتان، هما الصيغة الإلزامية l'obligatif، والصيغة الاختيارية l'optatif. الصيغة الإلزامية هي صيغةُ قضيةٍ يجب أن تحدث؛ إنها إرادة مرمّزة codée، لافردية non-individuelle تشكّل قانونَ المجتمع. ولهذا السبب، فإن للصيغة الإلزامية وضعية خاصة: القوانين فيها مضمرة دائماً، وغير مسمّاة أبداً (فليس ذلك ضرورياً) وقد تكون غير ملحوظة من القارئ. في الديكاميرون، يجب أن تكون العقوبة مكتوبةً بالصيغة الإلزامية؛ إنها نتيجة مباشرة لقوانين المجتمع، وهي موجودة حتى لو لم يكن لها مكان.

وتوافِق الصيغةُ الاختيارية الأحداثَ التي ترغبها الشخصية. وبمعنى معين، كل قضية يمكن أن تكون مسبوقة بنفس الجملة بالصيغة الاختيارية، على اعتبار أن كل حدث في الديكاميرون - وإن كان ذلك على درجات مختلفة- ينتج عن الرغبة التي تتوفر لدى شخص ما بأن يرى هذا الحدث محقَّقاً. التخلّي le renoncement حالة خاصة من الصيغة الاختيارية: إنها صيغة اختيارية مثبتة أولاً ثم منفية. وهكذا يتخلّى جياني عن رغبته الأولى بتحويل زوجته إلى فرس عندما يعرف تفاصيل التحوّل (IX, 10). وكذلك فإن أنسالدو يتخلّى عن الرغبة التي كانت لديه بامتلاك ديانورا، عندما يعرف مقدار كرم زوجها (X,5). كما تعرف القصةُ أيضاً صيغة اختيارية من الدرجة الثانية: ففي II, 9، لا تطمح جيليت إلى أن تنام مع زوجها فحسب، بل إلى أن يحبّها زوجها، إلى أن يصبح فاعل قضية اختيارية: إنها ترغب في رغبة الآخر.

والصيغتان الأخريان: الشرطية le conditionnel والتنبّؤية le prédicatif لا تقدّمان خصيصةً دلالية sémantique مشتركة فحسب (الفرضية)، بل تتميّزان بصيغة نحوية خاصة: إنهما تتعلّقان بتعاقب قضيتين، وليس بقضيةٍ معزولة. وبتحديدٍ أكثر، إنهما تُعنيان بالعلاقة بين هاتين القضيتين التي هي دائماً علاقة اللزوم l'implication، ولكن يستطيع بها فاعل التلفّظ أن يقيم صلات مختلفة.

تُعرّف الصيغة الشرطية بأنها تضع علاقة لزوم بين قضيتين خبريتين attributives، بحيث يكون فاعلُ القضيةِ الثانية ومن يضع الشرطَ هما الشخصيةَ نفسها (وقد أُشير أحياناً إلى الصيغة الشرطية باسم الاختبار). وهكذا في IX, 1، تضع فرانشيسكا شرطاً لمنح حبّها بأن يقدّم كلٌّ من رينوشيو وألكسندر إنجازاً: إذا قدّما الدليلَ على شجاعتهما فسوف توافق على طلبهما. وكذلك في X,5، تطلب ديانورا من أنسالدو "حديقةً تُزهر في شهر كانون الثاني، كما لو أنها في شهر أيار." وإن نجح فسوف يمتلكها. بل إن إحدى القصص تتّخذ من الاختبار موضوعَها الرئيس: يطلب بيروس Pyrrhus إلى ليدي Lidie أن تنفّذ ثلاثة أعمال لكي تنال حبَّه: أن تقتل أفضل بواشقها أمام ناظري زوجها؛ وأن تنتزع خصلة شعر من لحية زوجها؛ وأخيراً أن تنتزع إحدى أفضل أسنانها. وعندما تنجح ليدي في الامتحان سوف يوافق على النوم معها (VII,9).

وأخيراً الصيغة التنبّؤية لها بنية الصيغة الشرطية نفسها، ولكن الفاعل الذي يتمّ توقّعه يجب ألا يكون فاعل القضية الثانية (النتيجة)، وبذلك فهي تقترب من الصيغة "عبر الموصولية transrelatif" التي أوجدها وورف Whorf. ما من تقييدٍ يقع على فاعل القضية الأولى. وهكذا يمكنه أن يكون فاعلَ التلفّظ نفسَه (في I,3، قال صلاح الدين: إذا ما وضعتُ ملكصادق في وضع غير مرتاح فسيعطيني مالاً؛ وفي X,10: قال غوتييه لنفسه: إذا ما كنتُ قاسياً مع غريزلدا Griselda فستحاول أن تؤذيني). ويمكن للقضيتين أن يكون

لهما الفاعل نفسه (IV, 8: إذا ما ابتعد جيرولامو Girolamo عن المدينة، فكرت أمه، فلن يعود يحبّ سالفسترا؛ VII, 7: إذا كان زوجي غيوراً، قالت بياتريس لنفسها، فسينهض ويخرج.) وهذه التوقعات مبنيةٌ بقوة أحياناً: وهكذا في هذه القصة الأخيرة، لكي تنام بياتريس مع لودوفيك، قالت لزوجها إن لودوفيك يغازلها؛ وكذلك الأمر، في III, 3: لكي تستثير إحدى النساء غرامَ أحد الفرسان، شكت لصديقه بأنه لا يكفّ عن مغازلتها. إن توقّعات هاتين القصتين (اللتين تبدوان صحيحتين) لا تسير من تلقاء نفسها بالطبع: فالكلمات تخلق الأشياء هنا بدلاً من أن تعكسها.

وهذا الفعل يقودنا إلى أن نرى أن الصيغة التنبّؤية هي تمظهر خاص لمنطقِ محاكاة الواقع la logique du vraisemblable. ونفترض أن الحدث يسبّب حدثاً آخرَ لأن هذه السببية توافق احتمالاً مشتركاً. ومع ذلك يجب الاحتراس من الخلط بين هذه الشخصيات المحاكية للواقع وبين القوانين التي يشعر بها القارئ على أنها محاكية للواقع: إن خلطاً كهذا قد يؤدّي بنا إلى البحث عن احتمال كل حدثٍ خاص؛ في حين أن محاكاة واقع الشخصيات لها واقعٌ شكلي محدّد: الصيغة التنبّؤية.

وإذا ما سعينا إلى مفصلة العلاقات التي تقدّمها الصيغ الأربع مفصلةً أفضل، فسيكون لدينا، إلى جانب التعارض "حضور/غياب الإرادة" تقسيمٌ ثنائي آخر يناقض بين الصيغة الشرطية والصيغة التنبّؤية من جهة، وبين الصيغة الإلزامية والصيغة الاختيارية من جهة أخرى. الصيغتان الأولى والثانية تتميّزان بتطابق فاعل التلفّظ مع فاعل الملفوظ l'énoncé: هنا يصبح المرء نفسه موضع تساؤل. وبالمقابل فإن الصيغتين الأخيرتين تعكسان أحداثاً خارجية عن الفاعل اللافظ énonçant: وهذه قوانين اجتماعية وليست فردية.

٣- إذا ما أردنا أن نتجاوز مستوى القضية، تظهر مشكلات أعقد. في الواقع، حتى الآن، كان بوسعنا أن نقارن نتائج تحليلنا مع نتائج الدراسات حول اللغة. ولكن ليس هناك نظرية لسانية حول الخطاب؛ إذن لن نحاول

الرجوع إليها. وهذه بعضٌ من نتائج عامة يمكن استخلاصها من تحليل الديكاميرون حول بنية الخطاب السردي.

يمكن للعلاقات التي تقوم بين القضايا أن تكون على ثلاثة أنواع: أبسط العلاقات هي العلاقة الزمنية حيث تتعاقب الأحداث في النص لأنها تتعاقب في عالم الكتاب المتخيَّل. والعلاقة المنطقية هي نوع آخر من العلاقات؛ والقصص مبنية عادةً على لزومات وافتراضات مسبقة présuppositions، أو على الاشتمال l'inclusion. وأخيراً هناك علاقة ثالثة من النوع "الفضائي spatial" على اعتبار أن القضيتين تكونان متراصفتين juxtaposées بسبب تشابهٍ معيّن بينهما، راسمتين هكذا فضاء خاصاً بالنص. والمقصود، كما رأينا، هو التوازي، مع تقسيماته الفرعية المتعدّدة؛ وتبدو هذه العلاقة مهيمنة في مجال النصوص الشعرية. يحوي المسرود الأنواع الثلاثة من العلاقات ولكن بجرعات مختلفة دائماً، وبحسب تراتبية hiérarchie تتعلّق بكل نص خاص[(١)].

ويمكن إقامة وحدة نحوية أعلى من القضية، ولنسمّها: السلسلة la séquence. وسيكون للسلسلة ميزات مختلفة بحسب نوع العلاقة بين القضايا؛ ولكن في كل حالة، هناك تكرار غير مكتمل للقضية الأولى يبيّن نهايتها. ومن ناحية أخرى، نجد أن هذه السلسلة تسبّب ردة فعل حدسية من جانب القارئ: لمعرفة أن المقصود هنا هو قصة كاملة، أو طُرفة منجزة. تترافق القصة غالباً، وليس دائماً، مع سلسلة: إذ يمكن للقصة أن تحوي عدة سلاسل، وقد لا تحوي إلا جزءاً من سلسلة.

وإذا ما توضّعنا في وجهة نظر السلسلة، يمكننا أن نميّز عدة أنواع من القضايا. وهذه الأنواع توافق العلاقات المنطقية للاستبعاد (إما - أو) والفصل

---

(١) من أجل تفصيلات أوفى، يمكن الرجوع إلى كتابي: Poétique, Paris, Seuil, (coll. "Points"), 1974.

(و - أو) والضم (و - و). ويُسمّى النوع الأول من الجمل التخييرية alternatives لأن واحدة منها فقط يمكنها أن تظهر في نقطة من السلسلة؛ ومن ناحية أخرى، نجد أن هذا الظهور إجباري. والنوع الثاني هو الجمل الاختيارية facultatives، ومكانها غير محدَّد وظهورها غير إجباري. أما النوع الثالث فهو المكوَّن من قضايا إجبارية؛ ويجب أن تظهر هذه دائماً في مكان محدّد.

لنأخذ قصةً توضح لنا هذه العلاقات المختلفة. اعتدى "بضعة شبّان سيئين" على سيدةٍ من غاسكونيا في أثناء إقامتها في قبرص. فأرادت أن تشكوهم إلى ملك الجزيرة؛ ولكن قيل لها إن عملها سيكون بلا جدوى لأن الملك نفسه يسكت عن الشتائم التي توجَّه إليه. ومع ذلك، فقد قابلته ووجّهت إليه بضع كلمات تنمّ عن مرارة، فتأثّر الملك بكلامها، وتخلّى عن ضعفه. (I, 9)

إن مقارنة بين هذه القصة والنصوص الأخرى التي تشكّل الديكاميرون ستسمح لنا بتحديد وضعية كل قضية. هناك أولاً قضية إجبارية: وهي رغبة السيدة في أن تغيّر وضعها السابق؛ ونجد هذه الرغبة في جميع قصص المجموعة. ومن ناحية أخرى، هناك قضيتان تحويان أسباب هذه الرغبة (الإهانة التي سبّبها الشبان السيئون، ومصيبة السيدة) ويمكن أن نصفهما بالاختياريتين: المقصود هنا تحفيز نفسي للموقف المغيِّر لبطلتنا، وهذا تحفيز غائب غالباً عن الديكاميرون (بعكس ما يحدث في قصة القرن التاسع عشر.) في قصة بيرونيل (VII, 2) ليس هناك من تحفيز نفسي، ولكننا نجد فيها قضية اختيارية أيضاً: وذلك أن العاشقين يمارسان الحب من جديد خلف ظهر الزوج. فلنُسمَعْ جيداً: إننا إذ وصفنا هذه القضية بـــ اختيارية، فإننا نعني بذلك أنها ليست ضرورية لكي نفهم حبكة القصة ككلٍّ مُنجَز. القصة نفسها بحاجة كبيرة إليها؛ بل إنها هنا "ملح" القصة؛ ولكن يجب أن نتمكّن من التمييز بين مفهوم الحبكة ومفهوم القصة.

وتوجد أخيراً قضايا تخييرية. لنأخذ مثلاً تأثير السيدة التي غيّرت طبعَ الملك. من الناحية النحوية إن لها الوظيفة نفسها التي لبيرونيل التي خبّأت

عشيقها في البرميل: الاثنتان ترميان إلى إرساء توازن جديد. ومع ذلك، هنا يشكّل هذا الحدث هجوماً كلامياً مباشراً، في حين أن بيرونيل استخدمت التمويه. إن "هاجم" و"مَوَّهَ" هما إذن فعلان يظهران في قضيتين تخييريتين؛ بمعنى آخر، إنهما يشكّلان استبدالاً un paradigme.

إذا ما سعينا إلى إقامة تصنيف للحبكات، فلن نتمكّن من القيام بذلك إلا بالاستناد إلى العناصر التخييرية: ليس بوسع القضايا الإجبارية التي ينبغي لها أن تظهر دائماً، ولا القضايا الاختيارية التي *يمكنها* أن تظهر دائماً بأن تساعدنا هنا. ومن ناحية أخرى، يمكن أن يستند التصنيف إلى معايير سياقية syntagmatiques: لقد سبق أن قلنا إن المسرود يقوم على الانتقال من توازن إلى آخر، ولكن يمكن ألا تقوم القصة إلا على جزء من المسيرة؛ وهكذا يمكنها أن تصف فقط الانتقال من توازن إلى عدم توازن، أو بالعكس.

قادتنا دراسة قصص الديكاميرون مثلاً إلى ألا نرى في هذه المجموعة إلا نوعين من القصص: النوع الأول هو الذي تمثّل قصة بيرونيل مثالاً عليه، ويمكن أن يسمّى "العقوبة المتحاشاة". والسيرورة الكاملة متّبعة هنا (توازن-عدم توازن-توازن)؛ ومن ناحية أخرى، يكون سبب عدم التوازن هو انتهاك القانون، وهذا فعل يستوجب العقوبة. والنوع الثاني، الذي تمثّله قصة السيدة التي أصلها من غاسكونيا وملك قبرص، ويمكن أن يُشار إليه بـــ "قلب conversion". الجزء الثاني من القصة هو الحاضر فقط هنا: يتم الانطلاق من حالة عدم توازن (ملك ضعيف) للوصول إلى توازن نهائي. كما أن عدم التوازن هذا لا يسبّبه حدثٌ خاص (فعل)، بل تسبّبه مزايا الشخصية نفسها (صفة).

يمكن لهذه الأمثلة أن تكفي لإعطاء فكرة عن نحو المسرود. ويمكن الاعتراض بأننا، بفعلنا هذا، لم نصل إلى "شرح" المسرود، ولا إلى استخلاص نتائج عامة منه. ولكن حالة الدراسات عن المسرود تتطلّب أن تكون مهمتنا

الأولى هي إقامة جهاز وصفي appareil descriptif: فقبل التمكّن من شرح الأفعال، يجب تعلّم تحديدها.

كذلك يمكن (وربما يجب) أن نجد نواقص في الفئات الملموسة المقترَحة هنا؛ إلا أن غايتي كانت إثارة أسئلة أكثر من إعطاء إجابات. ومع ذلك يبدو لي أن فكرة نحوِ المسرود نفسها لا يمكن الاعتراض عليها. فهذه الفكرة ترتكز على الوحدة العميقة للّغة وللمسرود، وهي وحدة تضطرّنا إلى مراجعة أفكارنا حول كل منهما. سنفهم المسرود فهماً أفضل إذا عرفنا أن الشخصية اسمٌ، وأن الحدثَ فعلٌ. في النهاية، لا يمكن أن تُفهَم اللغة إلا إذا تعلّمنا التفكير في مظهرها الجوهري: الأدب. والعكس صحيح أيضاً: إن خلط اسم وفعل يعني القيام بأول خطوة نحو المسرود. وبمعنى ما، **لا يقوم الكاتب إلا بقراءة اللغة.**



-٥-

البحث عن المسرود

الغِّرال

يجب اعتبار الأدب أدباً. كان على هذا الشعار المصوغ هذه الصياغة نفسها منذ أكثر من خمسين عاماً أن يصبح كلاماً مبتذلاً، وبالتالي أن يفقد قوته السجالية polémique. ومع ذلك، لم يحدث شيء من هذا؛ وما تزال الدعوة إلى "عودة إلى الأدب" في الدراسات الأدبية تحتفظ براهنيتها؛ بل أكثر من ذلك، تبدو هذه الدعوة محكومةً بألا تكون أبداً إلا قوةً، وليس حالةً مكتسبة.

ذلك أن هذا المبدأ الإلزامي مضاعَف المفارقة. أولاً، إن الجمل التي من نوع "الأدبُ أدبٌ" تحمل اسماً محدّداً: هو أنها تحصيل حاصل tautologie، إنها جمل لا يُنتِج ضمُّ المبتدأ فيها إلى الخبر أيَّ معنًى، ما دام هذا المبتدأ وهذا الخبر متطابقين. بمعنى آخر، إن هذه الجمل تشكّل الدرجة صفر من المعنى. ومن ناحية أخرى، إن الكتابة عن نص يعني إنتاجَ نصٍّ آخر، ومنذ الجملة الأولى التي ينطق بها الناقد، فإنه يُخَطِّئ تحصيلَ الحاصل الذي لا يمكنه أن يبقى إلا إذا سكت عنه. منذ اللحظة التي نكتب فيها، لا نعود "أوفياء" للنص الأول. حتى وإن انتمى النص الثاني إلى الأدب فإنه لا ينتمي إلى الأدب نفسه. إننا نكتب، شئنا أم أبينا: الأدب *ليس* الأدب، وهذا النص *ليس* هذا النص...

المفارقة مضاعفة، ولكن في هذه المضاعفة بالذات تكمن إمكانية تجاوزها. إن قولَ تحصيلِ حاصلٍ كهذا ليس بلا جدوى للاعتبار نفسه حيث إن

تحصيل الحاصل لن يكون كاملاً أبداً. يمكننا اللعب بعدم دقة القاعدة، ويمكننا أن نتوضّع في لعبة اللعبة وسيستعيد مطلبُ "اعتبار الأدب كأدب" شرعيته.

للتأكّد من ذلك يكفي الرجوع إلى نص محدّد وإلى تفسيراته الشائعة: سرعان ما يتبيّن لنا أن طلب معالجة نصٍّ أدبي بنصٍّ أدبي ليس تحصيل حاصلٍ ولا تناقضاً. هناك مثال عظيم أعطاه لنا أدب العصر الوسيط: وستكون حالة استثنائية أن يُنظَر إلى عملٍ قروسطي بمنظورٍ أدبي خاص. كتب ن. س. تروبتزكوي N.S. Troubetzkoy، مؤسس علم اللسانيات البنيوي la linguistique structurale، في عام ١٩٢٦ بشأن التاريخ الأدبي للعصر الوسيط: "لنلقِ نظرةً على الكتب أو على الدروس الجامعية المتعلّقة بهذا العلم نجد قلةَ اهتمامٍ بالأدب بوصفه أدباً، ونجدها تعالج التعليم (وبكلمة أصح، غيابَ التعليم)، وملامحَ عن الحياة الاجتماعية المنعكسة (وبكلمة أصح، المنعكسة بصورة غير كافية) في مواعظ وتواريخ و"حيوات"، وتصحيحَ النصوص الكنسية؛ باختصار، تُعالَج فيها عدةُ مسائل. ولكن قلّما يتم الحديث عن الأدب. هناك عدة تقديرات نمطية stéréotypées تُطبَّق على أعمال أدبية قروسطية مختلفة جداً: بعض هذه الأعمال كُتب بأسلوب "راقٍ"، وبعضها الآخر بأسلوب "ساذج" أو "بسيط". ولمؤلّفي هذه الكتب أو هذه الدروس موقف محدّد تجاه هذه الأعمال: إنه موقف مُحتقِر دائماً وكارِه؛ وفي أحسن الأحوال هو كارهٌ ومتعالٍ، ولكنه أحياناً مستنكِر وخبيث النية. إذ يُحكَم على العمل الأدبي القروسطي بأنه "مفيد" ليس لما هو عليه، بل لأنه يعكس ملامح من الحياة الاجتماعية (أي يُحكم عليه ضمن منظور التاريخ الاجتماعي، وليس من منظور تاريخ الأدب)، أو أيضاً لأنه يحوي إشارات، مباشرة أو غير مباشرة، حول المعارف الأدبية للمؤلف (المتعلّقة على الأحرى بأعمال أجنبية)." ومع بعض التباينات الطفيفة، يمكن أن يُطبّق هذا الحكم على الدراسات الحالية عن الأدب القروسطي. (وقد كرّر ذلك ليو سبيتزر Leo Spitzer بعد نحو خمس عشرة سنة).

هذه التباينات ليست من غير أهمية بطبيعة الحال. وقد قام شخصٌ يُدعى بول زومتور Paul Zumthor برسم طرقٍ جديدة لمعرفة الأدب القروسطي. ولقد جرى التعليق على نصوص كثيرة ودُرست بدقة وجدّية لا يمكن التقليل من شأنها. ومع ذلك يبقى كلام تروبتزكوي صحيحاً في مجمله، مع بعض الاستثناءات الدالّة.

والنص الذي أشرع في دراسته هنا كان موضوعاً لدراسةٍ كهذه، دراسةٍ متأنّية ومفصَّلة. وأعني "*البحث عن الغْرال" المقدّس* la quête du Saint-Graal". وهو عمل مجهول الكاتب من القرن الثالث عشر[١]، وعلى كتاب ألبرت بوفيليه Albert Pauphilet *"دراسات حول "البحث عن الغرال" المقدس* Etudes sur la Queste del Saint Graal (Paris, H. Champion, 1921)". يُعنى تحليل بوفيليه بالمظاهر الأدبية الخاصة في النص؛ وما يبقى علينا القيام به هو أن ندفع بهذا التحليل إلى الأمام.

المسرود الدال:

كتب ألبير بوفيليه: "ما إن تُروى معظم المسرودات، حتى يؤّولها المؤلّف على الطريقة التي كان يؤوّل بها دكاترةُ ذلك الزمان تفاصيلَ الكتاب المقدّس."

إذن هذا النص يحوي تفسيرَه الخاص. ما إن تنتهي إحدى المغامرات حتى يلتقي بطلُها بأحد النسّاك فيقول له هذا: إنّ ما عاشه ليس مغامرةً بسيطة بل هو علامة لشيءٍ ما. وهكذا، ومنذ البداية، يرى جلعاد عدةَ عجائب ولا يتمكّن من فهمها ما دام لم يلتقِ بعد بقاضٍ un prud'homme، ليقول له: "سيدي، لقد سألتَني عن دلالة هذه المغامرة، وها هي: إنها تمثّل ثلاث تجارب مخيفة: الحجر الذي كان ثقيل الحمل، وجثة الفارس التي يجب إلقاؤها خارجاً وهذا الصوت المسموع والذي يُفقد الحواس والذاكرة. وإليك معاني هذه الأشياء الثلاثة." ثم يختم العالم قائلاً: "الآن أنتَ تعرف دلالة هذا الشيء – ويعلن جلعاد أن له معنًى أكثر مما كان يظن بكثير."

---

(١) سأستند إلى طبعة A. Béguin et Y.Bonnefoy (Paris, Seuil, 1965).

ما من فارس يتجاهل هذه التفسيرات. وها هو غوفان Gauvin يقول: "إن عادة استبقاء العذراوات هذه التي أدخلها الأخوة السبعة ليست بلا دلالة!- ويقول غوفان: آه، اشرح لي هذا المغزى يا سيدي، لكي أتمكّن من روايته عندما أعود إلى البلاط." ولانسلو Lancelot: "سيُبلِغه الكلمات الثلاث التي لفَظَها الصوتُ في الكنيسة، عندما دُعي حَجَراً و برميلاً وتينة. ويختم قائلاً: بالله عليك، قل لي معنى هذه الأشياء الثلاثة، لأني لم أسمع قطّ كلاماً رغبتُ في فهمه كهذا." يستطيع الفارس أن يخمّن أن لمغامرته معنًى ثانياً ولكنه لا يستطيع أن يصل إليه بمفرده. وهكذا، "كان بوهور Bohort مندهشاً من هذه المغامرة ولا يعرف ما تعنيه، ولكنه كان يعرف تماماً أن لها مغزى عجيباً."

يشكّل المستحوذون على المعنى فئةً مستقلة من الشخصيات: وهم "عارفون ببواطن الأمور" ونسّاك ورهبان وراهبات. ومثلما لم يكن الفرسان يستطيعون المعرفة، كان هؤلاء لا يستطيعون التصرّف، ولم يشارك أيٌّ منهم في حدث مفاجئ péripétie، بل في أمور التأويل فقط. والوظائف موزّعة توزيعاً صارماً بين فئتي الشخصيات؛ وهذا التوزيع معروف جداً بحيث إن الأبطال أنفسهم يلجؤون إليه. ويضيف غوفان: "لقد رأينا كثيراً من الأحلام، ونحن نائمون أو صاحون، بحيث يجب علينا أن نبحث عن ناسك يفسّر لنا معانيها." وعندما لا يجِدون أحداً منهم، فإن السماء نفسها تتدخّل و"يُسمع صوت" يفسّر كل شيء.

إذن منذ البداية ونحن في مواجهة طريقة نسقية systématique، وفي مواجهة مسرود فيه نوعان من الوقائع épisodes، من طبيعة متمايزة، ولكنهما تتعلّقان بالحدث نفسه، وتتناوبان بانتظام. لقد كانت عملية اعتبار الأحداث الأرضية على أنها علامات سماوية أمراً شائعاً في أدب ذلك العصر. ولكن بينما كانت نصوصٌ أخرى تفصل فصلاً كاملاً الدالَّ عن المدلول، بحذف الثاني، أو بالاعتماد على شهرته أو نتركه لكتاب آخر، فإن "*البحث عن*

الغرال" كان يضع نوعَي الوقائع جنباً إلى جنب؛ والتأويل متضمَّن في نسيج المسرود. نصف النص يتعلّق بالمغامرات، ونصفه الآخر بالنص الذي يصفه. والنص والميتانص[١] le méta-texte متجاوران.

بوسع هذا التمثّل أن يقينا مسبقاً من تمييز واضح جداً بين العلامات وتأويلاتها. هذان النوعان يتشابهان (دون أن يتطابقا أبداً فيما بينهما) ويشتركان: ليست العلامات ولا تفسيراتها إلا *مسرودات*. فمسرود مغامرة يدل على مسرودٍ آخر، إن الإحداثيات الزمانية - المكانية للحكاية هي التي تتغيّر وليس طبيعتها نفسها. ومرةً أخرى، كان هذا الأمر شائعاً في العصر الوسيط، إذ شاع فكّ رموز حكايات العهد القديم لإعلان أحداث العهد الجديد. ونجد أمثلة على هذا الانتقال في *"البحث عن الغرال"*. "إن موت هابيل في وقت لم يكن يوجد على وجه الأرض إلا ثلاثة أشخاص، هو إعلان عن موت المصلوب الحقيقي؛ كان هابيل يدلّ على الانتصار، وقابيل كان يمثّل يهوذا. ومثلما حيّا قابيل أخاه قبل قتله، كذلك ترتّب على يهوذا أن يحيّي مولاه قبل أن يسلّمه للموت. إذن هذان الموتان يتّفقان جيداً، إن لم يكن في عظمتهما، ففي مغزاهما." وشارحو الكتاب المقدّس هم في معرض البحث عن ثابتٍ invariant مشتركٍ بين المسرودات، وهذا ما نسمّيه النمذجة la typologie.

في *"البحث عن الغرال"* تُحيل التأويلات، بدقّة متفاوتة، إلى سلسلتين من الأحداث. تنتمي السلسلة الأولى إلى ماضٍ سحيق، منذ مئات السنين؛ وتتعلّق بيوسف الذي من الرامة[٢] Joseph d'Arimathie، وابنه يوسف وبالملك مورداران وبالملك ميهاينييه. وهذه السلسلة هي التي تدلّ عليها عادةً مغامرات

---

(١) البادئة "ميتا méta" آتية من اللغة اليونانية، وهي تعني: ما وراء، وأشهر "ميتا" هي الميتافيزيقا". والمقصود بـــ "الميتانص" هو النص الشارح. (المترجم)

(٢) "ولمّا كان المساء، جاء رجلٌ غني من الرامة اسمه يوسف. وكان هو أيضاً تلميذاً ليسوع. فهذا تقدّم إلى بيلاطس وطلب جسد يسوع [...] فأخذ يوسف الجسد ولفّه بكتّانٍ نقي. ووضعه في قبره الجديد الذي كان قد نحته في الصخرة ثم دحرج حجراً كبيراً على بابا القبر." إنجيل متّى، الإصحاح السابع والعشرون. (المترجم).

الفرسان أو أحلامهم. وهي نفسها ليست إلا "شبهاً semblance" جديداً بالنسبة إلى حياة المسيح، هذه المرة. إن العلاقة بين الثلاثة قائمة بوضوح خلال مسرود الطاولات الثلاث، الذي رَوَتْه لبيرسوفال perceval عمّته: "أنتَ تعرف أنه منذ ظهور المسيح، كان هناك ثلاث طاولات رئيسة في العالم، كانت الأولى طاولة المسيح، أكل عليها الحواريون أكثر من مرة (...) وبعد هذه الطاولة، كانت هناك طاولة مشابهة لها ومذكِّرة بها، ألا وهي طاولة الغرال المقدّس الذي نعيش مغامرته في هذا البلد في زمن يوسف الذي من الرامة، في بداية المسيحية على وجه الأرض (...) وبعد هذه الطاولة كان هناك الطاولة المستديرة التي أُنشئت بنصيحة من مرلان Merlin ومن أجل دلالة كبرى." كل حدثٍ من السلسلة الأخيرة يدلّ على أحداث من السلاسل السابقة؛ وهكذا من بين الاختبارات الأولى لجلعاد، هناك اختبار الترس؛ وما إن انتهت هذه المغامرة حتى ظهر رسولٌ من السماء وقال: "اسمعني يا جلعاد، بعد اثنتين وأربعين سنة من عذابات المسيح، حصل أن يوسف الذي من الرامة (...) غادر القدس مع نفرٍ من أهله. ومشوا." إلخ، ثم تأتي مغامرةٌ أخرى، شبيهة نوعاً ما بالمغامرة التي حصلت لجلعاد وتشكّل معناها بشكلٍ ما. وكذلك بالنسبة إلى الإحالات إلى حياة المسيح، وهذه أكثر تحفّظاً على اعتبار أن مادتها معروفة أكثر. قال أحد القضاة لجلعاد: "بالشَّبَه إن لم يكن بالعظمة، يجب أن نشبّه قدومك بقدوم المسيح، وكما أن الأنبياء، قبل المسيح بكثير، كانوا قد أعلنوا عن مجيئه وأنه سيخلّص الإنسان، فإن النسّاك والقدّيسين قد أعلنوا عن قدومك منذ أكثر من عشرين سنة."

ليس التشابهُ شكلياً صرفاً بين *العلامات التي يجب تأويلها Les signes-à-interpréter* وبين تأويلها. والدليل على ذلك أن أحداثاً تنتمي إلى المجموعة الأولى تظهر في الثانية فيما بعد. وكذلك الأمر بالنسبة لحلمٍ غريب رآه غوفان حيث رأى قطيعاً من الثيران مبرقع الثياب. فسّر له أول عارفٍ يصادفه هذا الحلمَ بأن المقصود بالضبط هو البحث عن الغرال الذي يشارك فيه هو، غوفان. قالت الثيران في الحلم: "فلنذهب للبحث عن

مرعى أفضل في مكان آخر." ما يحيل إلى فرسان الطاولة المستديرة الذين قالوا يوم عيد العنصرة: "فلنذهب بحثاً عن الغرال المقدّس." إلخ. ومسرود النذر الذي نذره فرسان الطاولة المستديرة موجود في الصفحات الأولى من *البحث*، وليس في ماضٍ خرافي. إذن ليس هناك أي اختلاف في الطبيعة بين المسرودات - الدالّة les récits-signifiants والمسرودات - المدلولة les récits-signifiés، لأن بعضها يمكن أن يظهر محل البعض الآخر. المسرود دالٌّ دائماً: إنه يدلّ على مسرود آخر.

إن الانتقال من مسرود إلى آخر ممكن بفضل وجود رمز. وهذا الرمز ليس صنعاً شخصياً لمؤلف *البحث*، بل هو مشترك بين جميع كتب ذلك العصر؛ وهو يقوم على الربط بين شيء وآخر، إنه تمثيل لشيء آخر؛ ويمكن أن نتصوّر بسهولة تركيب قاموس حقيقي.

وهاكم مثالاً على تمرين الترجمة هذا: "عندما كسِبَتْكَ بكلماتها الكاذبة، مدّت صيوانها وقالت لك: "يا برسوفال، تعالَ وارتح حتى يهبط الليل وتخفّف من هذه الشمس التي تحرقك." ليست هذه الكلمات بلا مغزى كبير، وبالطبع لقد كانت تقصد شيئاً غير الذي سمعته. الصيوان الذي كان مستديراً على هيئة الكون، يمثّل العالم الذي لن يكون أبداً من غير خطيئة؛ وبما أن الخطيئة تسكنه دائماً، لم تُرد أن تسكن في مكانٍ آخر. وهي إذ قالت لكَ أن تجلس وترتاح، كانت تعني أنك عاطل وأن عليك أن تغذّي جسدك من الجشع الأرضي (...) لقد نادتكَ مدّعيةً أن الشمس ستحرقك، ومن غير المفاجئ أن تكون قد خافت منها، ذلك لأن الشمس التي نعني بها يسوع-المسيح، النورَ الحقيقي، تلهب الإنسان بنار الروح المقدّسة، لا يستطيع برد العدو ولا جليده أن يؤذياه، ما دام قلبه ثابتاً على الشمس الكبرى."

إذن تنتقل الترجمة من الأكثر معرفةً إلى الأقل معرفةً، وهذا أمر يبدو في منتهى الغرابة. إنها الأحداث اليومية: الجلوس، وتناول الطعام، والأشياء الأكثر شيوعاً مثل الصيوان والشمس اللذين يبدوان علامات غير مفهومة بالنسبة إلى الشخصيات والتي هي بحاجة إلى أن تُترجم إلى لغة القيم الدينية.

والعلاقة بين السلسلة - التي يجب ترجمتها والترجمة تقوم عبر قاعدة يمكن تسميتها: "المطابقة بالمحمول". الصيوان مستدير؛ والكون مستدير، إذن يمكن للصيوان أن يعني الكون. وإن وجود محمول مشترك يسمح للفاعلَين بأن يكون كلٌّ منهما دالّاً للآخر. أو أيضاً: إن الشمس منيرة؛ ويسوع منير، إذن يمكن للشمس أن تدلّ على يسوع المسيح.

نتعرّف في قاعدة تطابق المحمول هذه إلى آلية الاستعارة. إن هذه الصورة، مثلها كمَثَل بقية أصناف البلاغة، توجد أساساً لكل نسقٍ رمزي. إن الصور التي صنّفتها البلاغة هي حالات خاصة لقاعدة مجرّدة تهيمن على ولادة الدلالة في كل نشاط إنساني، من الحلم إلى السحر. إن وجود محمول مشترك يجعل العلامة مسوَّغة. وتبدو اعتباطيةُ العلامةِ التي تصف اللغةَ اليومية حالةً استثنائية.

ومع ذلك فإن عدد المحمولات (أو الصفات) التي يمكن ربطها بالفاعل غير محدود؛ إن المدلولات الممكنة لكل شيء ولكل حدث تبدو لانهائية العدد. وفي داخل نسق تفسير واحد، تُقترح عدة معانٍ: القاضي الذي يشرح للانسلو الجملة: "أنتَ أقسى من الحجر" ما إن ينتهي التفسير الأول، حتى يأتي تفسير جديد: "ولكن إذا شئنا، يمكن أن نفهم "حجر" بطريقة أخرى أيضاً." اللون الأسود يدلّ على خطيئة في مغامرة لانسلو؛ ويدلّ على الكنيسة المقدّسة، أي على الفضيلة في حلم لبوهور. الأمر الذي يسمح لأعداء متنكّرين في ثياب كهنة بأن يقترحوا تفسيرات خاطئة على الفرسان سريعي التصديق. وها هو يخاطب بوهور: "الطائر الذي يشبه الإوز يدلّ على فتاة كانت تحبّك منذ زمن طويل وستأتي قريباً لترجوكَ أن تكون صديقها. (...) الطائر الأسود هو الخطيئة التي ستجعلكَ تطردها..." وبعد عدة صفحات يأتي التفسير الآخر الذي قدّمه الكاهن غير المتنكّر: "الطائر الأسود الذي ظهر لك هو الكنيسة المقدسة التي تقول: "أنا سوداء ولكني جميلة، واعلم أن لوني الغامق أجمل من ألوان الآخرين." أما بالنسبة إلى الطائر الأبيض الذي يشبه إوزة، فإنه العدو. وعملياً، الإوزة بيضاء من الخارج وسوداء من الداخل" إلخ.

كيف تم الوقوع في اعتباطية التفسيرات هذه، وهي اعتباطية أخطر بكثير من اعتباطية الحياة العادية؟ يستخدم ممثل الخير وممثل الشر القاعدةَ العامة نفسها من "تطابق المحمولات". وليس بفضلها تمكنّا من اكتشاف خطأ التفسير الأول؛ ولكن لأن- وهذا أمر جوهري - عددَ المدلولات محدود، ولأن طبيعتها معروفة سلفاً. لا يمكن للطائر الأبيض أن يدلّ على فتاة بريئة لأن الأحلام لا تتكلّم عن ذلك أبداً. ولا يمكنه أن يدلّ، في اعتبارٍ أخير، إلا على شيئين: الله والشيطان. وبعض تفسيرات التحليل النفسي للحلم ليست مبنية بصورة مختلفة؛ والاعتباطية الفائضة التي يعطيها كل تفسير بوساطة المحمول المشترك، محدّدة ومضبوطة بمسألة أننا نعرف ما سنكتشفه: "الأفكار عن النفس وعن الأهل المباشرين، ومسائل الولادة والحب والموت" (جونز Jones). والمدلولات معطاة سلفاً، هنا كما هناك. إن تفسير الأحلام الذي نراه في *"البحث عن الغرال"* يتبع القوانين نفسها التي يتبعها جونز، ويحوي مثلها من القبليات a priori، وليس هناك من تغيّر إلا في طبيعة القبليات. وهذا مثال أخير، (تفسير حلم لبوهور): "تميل إحدى الأزهار على الأخرى لتسلبها بياضها، كما يحاول الفارس أن يجرّد فتاةً من عذريتها. ولكن القاضي كان يفصلهما، ما يعني أن مولانا، الذي لا يريد ضياعهما، قد أرسلك لكي يفصل بينهما وينقذ بياض الاثنين..."

ولن يكفي أن تكون الدالّات والمدلولات، المسرودات المراد تأويلها والتفسيرات، من الطبيعة نفسها. بل إن *"البحث عن الغرال"* يذهب إلى أبعد من ذلك: إنه يقول لنا: المدلول هو دال. والمعقول هو محسوس. والمغامرة هي في *آن واحد* مغامرة واقعية ورمز لمغامرة أخرى؛ في ذلك، يقترب هذا المسرود القروسطي من النمذجة المسيحية ويتمايز عن الكنايات التي اعتدنا عليها والتي صار فيها المعنى الحرفي شفّافاً بصورة صرفة، دون أي منطق خاص. لنفكّر بمغامرات بوهور. يصل هذا الفارس ذات مساء إلى "برج منيع وعالٍ"، ويُمضي ليلته فيه، وبينما كان جالساً إلى الطاولة مع "سيدة

المكان"، يدخل أحد الخدم ويُعلن أن أخت هذه السيدة الكبرى تنازعها ملكية أملاكها، وأنها ستُحرَم من أراضيها إلا إذا أرسلت في اليوم التالي فارساً ليقابل ممثّلَ أختها الكبرى في مبارزة فردية. عرض بوهور خدماته لكي يدافع عن قضية مضيفته. في اليوم التالي ذهب إلى ساحة المعركة وجرت معركة حامية. "ابتعد الفارسان ثم انقضّا، كلٌّ منهما على الآخر بأقصى سرعة وتضارباً بقوةٍ وقسوة حتى انثقب ترساهما وتمزّق درعاهما (...) من الأعلى، ومن الأسفل، مزّقا ترسيهما وقطّعا درعيهما عند الفخذين وعند الذراعين؛ تبادلا جراحاً عميقة وتدفّق الدم تحت السيفين البرّاقين البتّارَين. ووجد بوهور عند ذلك الفارس مقاومةً لم يكن يتوقّعها." إذن كانت معركة حقيقية، يمكن أن يُجرَح فيها كل منهما، ويجب أن يُبدي كلٌّ منهما أقصى قوتِه (البدنية) لكي ينتصر في المعركة.

كسب بوهور المعركة، وأُنقذت قضية الأخت الصغرى، وذهب فارسناً بحثاً عن مغامرات جديدة. ومع ذلك فقد وقع على قاضٍ شرح له أن السيدة لم تكن سيدةً أبداً، ولا الفارس الخصم كان فارساً. "إننا نعني بهذه السيدة الكنيسةَ المقدّسة، التي تُبقي المسيحية في خطّها القويم، والتي هي إرث يسوع المسيح. أما السيدة الأخرى التي سُلب ميراثَها والتي حاربتْها، فلم تكن إلا القانون القديم، كانت العدوَّ الذي يحارب دائماً الكنيسة المقدّسة وأتباعَها." إذن لم تكن تلك المعركة معركة أرضية ومادية، بل رمزية؛ كانت هناك فكرتان تتصارعان، وليس فارسين. والتقابل بين المادي والروحي مطروحٌ ومرفوعٌ باستمرار.

إن مفهوماً للعلامة كهذا يناقض عاداتنا. ففي رأينا، يجب أن تجري المعركة إما في العالم المادي أو في عالم الأفكار؛ إما أن تكون معركة أرضية أو سماوية، وليس الاثنتين في آنٍ معاً. إذا كان هناك فكرتان تتصارعان، لا يمكن أن يسيل دمُ بوهور، بل إن روحه هي المعنية فقط. ولكن الإبقاء على العكس يعني خرقَ أحد أهم القوانين من منطقنا، ألا هو قانون الثالث المستبعَد le tiers exclu. هذا القانون وعكسه لا يمكنهما أن يكونا صحيحين في آنٍ

واحد، كما يقول منطق الخطاب اليومي؛ إن *"البحث عن الغرال"* يؤكّد العكس تماماً: إن لكل حدث معنى حرفياً ومعنى مجازياً.

مفهوم الدلالة هذا جوهري في *"البحث عن الغرال"*، وبسببه نعاني في فهم ماهية هذا الغرال، الكيان المادي والروحي في آنٍ معاً. ومع ذلك، فإن التقاطع المستحيل للأضداد مثبَتٌ باستمرار. "هم الذين لم يكونوا حتى الآن إلا روحاً، على الرغم من أن لهم جسداً." قيل لنا عن آدم وحواء وجلعاد: "أخذ يرتعش لأن لحمه الفاني كان يلمح الأشياء الروحية." وديناميه المسرود ترتكز على هذا الاندماج لاثنين في واحد.

ويمكن أن نعطي انطلاقاً من صورة الدلالة هذه أولَ مقاربةٍ حول طبيعة *البحث*، وحول معنى الغرال: إن البحث عن الغرال هو بحثٌ عن رمز. وإيجاد الغرال هو تعلّم فك رمز اللغة الإلهية، ما يعني، وقد رأينا ذلك، امتلاك قبليات النسق؛ على أية حال، كما في التحليل النفسي تماماً، ليس المقصود هنا تعلُّماً مجرّداً (أي كان يعرف مبادئ الدين، كالمعالجة التحليلية اليوم)، بل المقصود ممارسة مشخصنة personnalisée جداً. يتمكّن جلعاد وبرسوفال وبوهور بطريقة سهلة نوعاً ما من تفسير علامات الله. وعلى الرغم من كل الإرادة الطيبة عند لانسلو الخاطئ فإنه لا يتمكّن من ذلك. لقد رأى لانسلو أسَدين يحرسان عند عتبة القصر، حيث يستطيع أن يرى الظهور الإلهي، فترجم ذلك: خطر، وشَهَر سيفَه. ولكن كان هذا الرمز هو الرمز الدنيوي le profane وليس الإلهي le divin. "سرعان ما رأى يداً ملتهبةً بأكملها تأتي من الأعلى وتضرب ذراعه بقوة فيطير السيف من يده. ثم يقول له صوت: "آه، يا رجل الإيمان القليل والاعتقاد الوضيع، لماذا تعتمد على ذراعك ولا تعتمد على خالقك؟ أيها البائس، هل تعتقد أن من أخذك إلى خدمته ليس أقوى من سلاحك؟" إذن كان يجب ترجمة الحدث مثل: امتحان الإيمان. ولهذا السبب نفسه، لم يرَ لانسلو إلا جزءاً ضئيلاً من سر الغرال داخلَ القصر. إن جهل الرمز هو الحرمان الأبدي من الغرال.

بنية المسرود:

كتب بوفيليه:

"هذه الحكاية هي تجميع لاستبدالات يعطي كلٌّ منها بدقة، إذا ما أُخذ على حدة، فويرقات الفكرة. يجب إعادتها إلى دلالتها الأخلاقية لاكتشاف تسلسلها. وإذا شئنا القول، فإن المؤلِّف يؤلِّف على المستوى المجرّد ثم يترجم فيما بعد."

إذن يتم تنظيم المسرود على مستوى التأويل وليس على مستوى *الأحداث المراد تأويلها*. وعمليات الدمج بين هذه الأحداث غريبة أحياناً، وقليلة الانسجام؛ ولكن هذا لا يعني أن المسرود يشكو من عدم التنظيم؛ بل بكل بساطة، إن هذا التنظيم يقع على مستوى الأفكار، وليس على مستوى الأحداث. ويمكننا في هذا الصدد أن نتحدّث عن تناقض بين السببية الحدثية والسببية الفلسفية. لذا نرى بوفيليه مُحقّاً عندما يقرّب هذا المسرود من الحكاية الفلسفية في القرن الثامن عشر.

واستبدال منطقٍ بآخر لا يتم من غير مشكلات. وفي هذه الحركة يُظهِر *"البحث عن الغرال"* انقساماً ثنائياً dichotomie أساسياً، تظهر بعض الآليات انطلاقاً منه. ويصبح عندئذٍ من الممكن إظهار بعض الفئات الرئيسة للمسرود انطلاقاً من هذا النص الخاص.

لنأخذ الاختبارات، هذا الحدث هو من الأحداث الأكثر شيوعاً في *"البحث عن الغرال"*. الاختبار موجود في أوائل المسرودات الفلكلورية. ويقوم على جمع حدثَين على الشكل المنطقي للشرط: "إذا قام س بهذا الشيء أو ذاك، فإنه سيحصل (له) هذا الأمر أو ذاك." من حيث المبدأ، يقدّم حدثُ العائد إليه l'antécédent صعوبةً معينة، في حين أن حدث النتيجة يكون لصالح البطل. بالطبع، إن *"البحث عن الغرال"* يعرف هذه الاختبارات مع تنويعاتها: اختبارات إيجابية أو إنجازات (جلعاد يسحب السيف من دَرَج المدخل)، واختبارات سلبية أو محاولات (ينجح برسوفال في عدم السقوط في غواية الشيطان المتنكّر في هيئة فتاة جميلة)؛ واختبارات ناجحة (اختبارات جلعاد، قبل كل شيء) واختبارات خائبة (اختبارات لانسلو) تُنتِج، على التوالي، سلسلتين متناظرتين: اختبار – نجاح - مكافأة أو اختبار - إخفاق - عقاب.

ولكن هناك فئة أخرى تسمح بتحديد المصاعب تحديداً أفضل. إذا ما قارنّا بين الاختبارات التي تعرّض إليها برسوفال وبوهور من ناحية، واختبارات جلعاد من ناحية أخرى، فسنجد اختلافاً جوهرياً. عندما يبدأ برسوفال مغامرةً ما فإننا لا نعرف مسبقاً إن كان سيخرج منتصراً أم لا؛ إنه ينجح أحياناً ويُخفق أخرى. الاختبار يغيّر الوضع السابق: قبل الاختبار لم يكن برسوفال (أو بوهور) أهلاً لمتابعة البحث عن الغرال؛ أما بعده، فهو إن ينجح فإنه أهلٌ. الأمر مختلف بالنسبة إلى جلعاد. فمنذ بداية النص وجلعاد مختار على أنه الفارس الجيد، الذي لا يُقهر، ذلك الذي سيُنهي مغامرات الغرال، صورةَ يسوع المسيح وتجسيدَه. ومن غير الوارد أن يُخفق؛ والصيغة الشرطية الواردة في البداية غير محترمة. جلعاد ليس مختاراً لأنه ينجح في الاختبارات، بل هو ينجح في الاختبارات لأنه مختار.

وهذا يغيّر طبيعة الاختبار تغييراً عميقاً. بل يُفترض أن نميّز نموذجين من الاختبارات، وأن نقول إن اختبارات برسوفال وبوهور هي اختبارات سردية narratives، في حين أن اختبارات جلعاد طقسية rituelles. ففي الواقع، نجد أن الأحداث التي يقوم بها جلعاد هي أقرب إلى الطقوس منها إلى المغامرات: الجلوس على المقعد الخطر دون أن يموت، سحب السيف من دَرَج المدخل، وحمل الدرع دون خطر، إلخ، كلّها ليست اختبارات حقيقية. كان المقعد في البداية مخصّصاً لـــ"سيده"، ولكن عندما دنا منه جلعاد تحولّت الكتابة إلى: "هذا مقعد جلعاد" فهل هي بطولة من جلعاد أن يجلس عليه؟ وكذلك بالنسبة إلى السيف: لقد أعلن الملك آرثر أن "أشهر فرسان بيتي فشلوا اليوم في سحب السيف من دَرَج المدخل." فأجاب جلعاد بحكمة فائقة: "مولاي، ليس في الأمر عجب، لأن المغامرة التي هي لي لا يمكنها أن تكون لهم." وكذلك الدرع الذي يجلب المصائب للجميع إلا لشخص واحد. لقد كان الفارس السماوي قد شرح: "خذ هذا الدرع واحمله (...) إلى الفارس الجيد الذي يُسمّى جلعاد (...) وقل له إن السيد الأعلى يأمره بارتدائه." إلخ. لا يوجد أية بطولة، وجلعاد لا يقوم إلا بطاعة الأوامر التي تأتيه من الأعلى، وهو لا يقوم إلا بإتّباع الطقس المحدّد له.

بعد أن تم اكتشاف التقابل بين السردي والطقسي في *البحث*، يُلاحَظ أن طرفَي هذا التقابل معروضان على بقية المسرود بحيث إن هذا ينقسم تخطيطياً إلى قسمين: يُشبِه الأولُ المسرودَ الفلكلوري، فهو سردي بالمعنى التقليدي للكلمة؛ والقسم الثاني طقسي لأن أي شيء مفاجئ لا يحدث بعد لحظةٍ معينة ، ويتحوّل الأبطال إلى خَدَم لطقس كبير، طقس الغرال (ويتحدّث بوفيليه في هذه المناسبة عن اختبارات ومكافآت). وتقع هذه اللحظة عند التقاء جلعاد مع برسوفال، وبوهور مع أخت برسوفال؛ وتقول هذه الأخيرة ما يجب أن يفعله الفرسان، ولا يعود المسرود إلا تحقيقاً لكلامها. نحن إذن على نقيض المسرود الفلكلوري، كما يظهر في القسم الأول، على الرغم من وجود الطقسي حول جلعاد.

"البحث عن الغرال" مبني على التوتّر بين هذين المنطقين: المنطق السردي والمنطق الطقسي، أو إذا شئنا، بين المدنّس والمقدّس. ويمكن أن نلاحظ هذين المنطقين منذ الصفحات الأولى: الاختبارات والعوائق (مثل معارضة الملك آرثر في بداية البحث) تنتمي إلى المنطق السردي الاعتيادي؛ وبالمقابل، فإن ظهور جلعاد وقرار البحث - أي الأحداث الهامة في المسرود-تتعلّق بالمنطق الطقسي . وظهورات الغرال المقدّس لا توجد في علاقة ضرورية مع اختبارات الفرسان التي تتواصل في تلك الأثناء.

ويتم تمفصل هذين المنطقين بدءاً من مفهومين للزمن متضادّين (ولا يتّفق أيٌّ منهما مع المفهوم الأكثر شيوعاً بالنسبة إلينا). يتطلّب المنطق السردي، مثالياً، زمنيةً une temporalité يمكننا أن نصفها على أنها زمنية "الحاضر الأبدي le présent perpétuel". والزمن مكوَّن هنا من أعداد لا حصر لها من ترهينات الخطاب les instances du discours؛ وهذه الترهينات تُعَرِّف فكرةَ الحاضر نفسها. يتم الحديث في أية لحظة عن الذي يقع في أثناء فعل الكلام نفسه؛ وهناك توازٍ كامل بين سلسلة الأحداث التي يتم الحديث عنها وبين سلسلة ترهينات الخطاب. الخطاب ليس متأخراً أبداً، ولا متقدّماً أبداً على ما يذكره. وفي كل لحظة أيضاً، تعيش الشخصيات في الحاضر، وفي الحاضر فقط؛ ويحكُم تعاقبَ الأحداث منطقٌ خاص به، وهو غير متأثّر بأي عامل خارجي.

بالمقابل، فإن المنطق الطقسي يرتكز على مفهوم للزمن هو مفهوم "العَود الأبدي le retour éternel". ما من حدث يجري هنا للمرة الأولى ولا للمرة الأخيرة. لقد تمّ الإعلان عن كل شيءٍ من قبل؛ ويُعلَن الآن عما سيأتي. ويضيع أصل الطقس في أصل الأزمنة؛ وما يهمّ فيه، هو أنه يشكّل قاعدةً حاضرةً من قبل، قاعدةً هنا. وبعكس الحالة السابقة، فإن الحاضر "الصرف pur" أو "الحقيقي authentique" الذي يُستَشعَر تماماً كما هو غير موجود. في الحالتين، نجد أن الزمن معلَّق بمعنًى ما، ولكن بطريقة معكوسة: في المرة الأولى معلّق بوساطة تضخّم hypertrophie الحاضر، وفي الثانية معلّق بسبب اختفائه.

و"*البحث عن الغرال*" يعرف المنطقيَن، مثلها كمَثَل كل مسرود. عندما يجري اختبار، ولا نعرف كيف سينتهي؛ وعندما نعيشه مع البطل لحظةً بعد لحظة، وعندما يبقى الخطاب ملتصقاً بالحدث: يرضخ المسرود بصورة بديهية للمنطق السردي، ونسكن الحاضر الأبدي. وبالمقابل، عندما يبدأ الاختبار ويُعلَن أن نهايته متوقَّعة منذ قرون، وأنه ليس في النهاية إلا تحقيقاً لهذا التوقّع، فنحن في العَود الأبدي، ويجري المسرود بحسب المنطق الطقسي. إن هذا المنطق الثاني وكذلك الزمنية من نوع "العود الأبدي" يخرجان هنا منتصرين من صراع الاثنين.

كان كل شيء متوقَّعاً. ولحظةَ وقوع المغامرة يعرف البطل أنه لا يقوم إلا بتحقيق التوقّع. فقد قادت مصادفاتُ الطريق جلعادَ إلى أحد الأديرة؛ وبدأت مغامرة الدرع؛ وفجأةً أعلن له الفارس السماوي: كل شيء كان متوقّعاً، وقال يوسف: "هذا ما ستفعله: ضع الدرع في المكان الذي دُفن فيه ناسيان Nascien. وإلى هناك أتى جلعاد بعد خمسة أيام من تلقّيه أمر الفروسية. –تمّ كل شيء كما كان قد أعلنه، لأنكَ وصلتَ في اليوم الخامس إلى الدير الذي يرقد فيه جسد ناسيان." لم يكن هناك من مصادفة ولا حتى من مغامرة: كل ما فعله جلعاد هو أنه أدّى ببساطة دوراً مُعدّاً مسبقاً.

تلقّى ميسير غوفان Messire Gauvain ضربة قاسية بسيف جلعاد؛ وسرعان ما يتذكّر: "ها قد ظهر الكلام الذي سمعتُه يوم العنصرة فيما يخص السيف الذي رفعتُ يدي إليه. لقد أُعلن لي منذ زمن طويل أني سأتلقّى منه ضربةً رهيبة، وهذا هو السيف نفسه الذي ضربني به الفارس للتو. لقد حصل الأمر تماماً كما تمّ توقّعه." إن أدنى حركة وأقل حدث عارض يتعلّقان بالماضي وبالحاضر في آنٍ معاً. إن فرسان الطاولة المستديرة يعيشون في عالم مصنوع من التذكّرات.

هذا المستقبل الاسترجاعي rétrospectif، المُقام لحظةَ تحقيق توقّع، مكمّلٌ بمستقبل استشرافي prospectif، حيث يوضع المرء أمام التوقّع نفسه. إن حل الحبكة مروي بكل تفاصيله منذ الصفحات الأولى. وهذه عمة برسوفال تقول: "لأننا نعرف جيداً، في هذا البلد كما في أمكنة أخرى، أن ثلاثة فرسان فقط، دون الآخرين، سينالون في النهاية مجد البحث: اثنان سيكونان نقيّين، والثالث عفيفاً. وسيكون أحد النقيّين الفارسَ الذي تبحث عنه، وأنتَ الفارس الآخر؛ وسيكون الثالث بوهور دو غونيس Bohort de Gaunes. وهؤلاء الثلاثة سيُنهون البحث." هل هناك أوضح من هذا الكلام وأكثر نهائيةً منه؟ ولئلا ننسى التوقّع فإنه يُكرَّر علينا باستمرار. أو أيضاً، أختُ برسوفال التي تتوقّع أين سيموت أخوها وجلعاد: "من أجل شرفي، اجعلاني أدفَن في القصر الروحي. هل تعرفان لماذا أطلب إليكما هذا؟ لأن برسوفال سوف يرقد فيه وأنتَ إلى جانبه."

كان راوي الأوديسة يسمح لنفسه بأن يعلن عدة أناشيد قبل أن يبدأ حدثٌ ما، وكيف سيحدث هذا الحدث. وهكذا قيل عن أنتينووس: "إنه هو أول من سيذوق السهام التي يطلقها أوليس العظيم." إلخ. وكذلك فإن راوي *البحث* يفعل الشيء نفسه بالضبط، وليس هناك من فارق في التقنية الروائية بين النصّين، حول هذه النقطة المحدّدة): "غادر كوخه، وكذلك فعل جلعاد، وتبادلا قبلةً لأنهما كانا متحابّين حباً عظيماً: وسنرى ذلك عند موتهما، لأن أحدهما لن يعيش بعد الآخر إلا قليلاً."

أخيراً، إذا كان الحاضر كله محتوًى في الماضي، فإن الماضي يبقى حاضراً في الحاضر. المسرود يعود باستمرار، على الرغم من أنه يعود على نفسه في الخفاء." وعندما نقرأ بداية *البحث*، فإننا نعتقد أننا فهمنا كل شيء. هؤلاء هم الفرسان النبلاء الذين قرروا أن ينطلقوا للبحث، إلخ. ولكن يجب أن يصبح الحاضرُ ماضياً، ذكرى، تذكّراً، لكي يساعدنا حاضرٌ آخر على فهمه. وهذا اللانسلو الذي كنّا نظنه قوياً وكاملاً، هو خطّاء لا يمكن إصلاحه: إنه يعيش في الزنا مع الملكة غينيفر Guénièvre. وهذا السيّد غوفان الذي كان أول من حقّق أمنية الذهاب إلى البحث، فإنه لن ينهيه أبداً لأن قلبه قاسٍ وهو لا يفكّر بالله تفكيراً كافياً. هؤلاء الفرسان الذين كنّا معجبين بهم في البداية إنما هم خطّاؤون متأصّلون وسوف ينالون عقابَهم: لم يذهبوا للاعتراف منذ سنوات. وما نلاحظه بسذاجة منذ الصفحات الأولى لم يكن إلا مظاهر، إلا حاضراً بسيطاً. ويقوم المسرود على تعلّم الماضي. وحتى المغامرات التي كانت تبدو لنا خاضعةً للمنطق السردي، نجدها علامات لأشياء أخرى، وأجزاءً لطقس ديني واسع.

إن اهتمام القارئ (و*"البحث عن الغرال"* يُقرأ باهتمام أكيد) لا يتأتى، كما سنرى، من المسألة التي تثير اهتمام القارئ عادةً: ماذا سيجري بعد ذلك؟ منذ البداية يُعرف جيداً ما سيحدث، ومن سيصل إلى الغرال، ومن سيُعاقَب، ولماذا. بل إن الاهتمام يتأتّى من أمر آخر كلياً: ما هو الغرال؟ هذان نوعان مختلفان من الاهتمام، وكذلك هما نوعان من المسرود: الأول يجري على خط أفقي: نريد أن نعرف ما يثيره كلُّ حدث، وما يفعله. ويمثّل الآخر سلسلةً من التنويعات variations التي تتكدّس على خط شاقولي؛ ما نبحث عنه على كل حدث، هو ما يكون. الأول عبارة عن مسرود تَجاوُرٍ récit de contiguité، والثاني مسرود استبدالٍ récit de substitution. في حالتنا هذه، نحن نعرف منذ البداية أن جلعاد سوف يُتِمّ البحثَ بنجاح: ومسرود التجاور بلا أهمية؛ ولكننا لا نعرف بالضبط ما هو الغرال ويوجد إذن مكانٌ لمسرود استبدال شائقٍ نصل معه ببطءٍ لفهم ما كان مطروحاً منذ البداية.

وهذا التعارض نفسه موجود بكل تأكيد في مكان آخر: في نمطَي الرواية البوليسية. فالرواية الأسرارية ورواية المغامرات توضحان هاتين الإمكانيتين نفسيهما. في النموذج الأول، المسرود معطى منذ الصفحات الأولى، ولكنه غير مفهوم: جريمة تُرتَكب أمام أعيننا تقريباً ولكننا لم نعرف مَن هم الفاعلون الحقيقيون، ولا الدوافع الحقيقية. ويقوم التحقيق على العودة باستمرار إلى الأحداث نفسها، وعلى التحقّق من أدقّ التفاصيل وتصحيحها، حتى تتفجر الحقيقة في النهاية حول هذا المسرود الأولي. وفي النموذج الثاني، ليس هناك من سر ولا عودة إلى الوراء: كل حدث يستتبع آخر، والاهتمام الذي نعيره للمسرود لا يتأتّى من انتظار إظهارٍ للمعطيات الأولية، بل إن انتظار نتائجها هو الذي يُبقي التشويق قائماً. إن البناء الحلقي للاستبدالات يتعارض من جديد مع البناء ذي الاتجاه الوحيد والمتجاور.

بطريقة أكثر عموميةً، يمكن القول إن نمط التنظيم الأول هو الأكثر شيوعاً في الخيال، وإن الثاني في الشعر (مع العلم أن بالإمكان أن نصادف دائماً عناصر من النمطَين معاً في عمل واحد). نحن نعلم أن الشعر يرتكز ارتكازاً جوهرياً على التناظر la symétrie، وعلى التكرار (نظام مكاني)، في حين أن الخيال يرتكز على علاقات سببية (نظام منطقي) وتعاقب (نظام زماني). والاستبدالات الممكنة تمثّل ما يساويها من التكرارات، وليس مصادفةً أن يظهر اعترافٌ جليٌّ لانصياع لهذا النظام بالتحديد في القسم الأخير من *البحث*، القسم الذي لا تلعب في السببية السردية ولا التجاور أي دور. كان جلعاد يريد أن يأخذ رفاقه معه؛ فمنعه يسوع من ذلك مبدياً السببَ على أنه مجرّد التكرار، فقال جلعاد: "آه يا مولاي، لماذا لا تسمح بأن يأتوا جميعاً معي؟ - لأني لا أريد، ولأن هذا يجب أن يكون مشابهاً لرُسُلي..."

من تقنيتَي اختلاط الحبكة الرئيستين، التسلسل والتضمين l'enchâssement يجب أن نتوقّع اكتشاف الثانية هنا؛ وهذا ما يحصل. إن المسرودات المتضمَّنة كثيرة، وبصورة خاصة في القسم الأخير من النص، حيث لها وظيفة مضاعفة: ألا وهو تقديم تنويع جديد على الموضوع نفسه، وتفسير الرموز التي تتابَعَ

ظهورُها في المسرود. في الواقع، نجد أن مقاطع التأويل، الشائعة في القسم الأول من المسرود، تختفي هنا؛ وأن التوزيع المتكامل للتأويلات وللمسرودات المتضمَّنة يدلّ أن للاثنين وظيفة متشابهة. و"مغزى" المسرود يتحقّق الآن عبر المسرودات المتضمَّنة. عندما يصعد الرفاق الثلاثة وأخت برسوفال إلى صحن الكنيسة يصبح كلُّ شيءٍ موجودٍ ذريعةً لمسرود. بل أكثر من ذلك: كل شيء هو نتيجة مسرود، هو حلقته الأخيرة. لقد كمّلت المسرودات المتضمَّنة ديناميةً كانت غير موجودة في المسرود - الإطار: تصبح الأشياءُ أبطالَ المسرود في حين أن الأبطال يجمدون كأشياء.

المنطق السردي مهزوم على مدى المسرود؛ ومع ذلك تبقى بعض آثار المعركة، كما لو أنها موجودة لتذكيرنا بشدّتها. فهكذا نجد ذلك المشهد المرعب حيث يريد ليونيل Lyonnel، بعد أن فُكّت قيوده، أن يقتل أخاه بوهور؛ أو ذلك المشهد الآخر، حيث تبرّعت الآنسة، أخت برسوفال، بدمها لإنقاذ مريضة. هذه الحكايات هي من أكثر الحكايات تأثيراً في الكتاب، وفي الوقت نفسه من الصعب اكتشاف وظيفتها. لا ريب في أنها تقوم بوصف الشخصيات وبدعم "الجو"، ولكن يتولّد لدينا شعور بأن المسرود قد استوفى حقوقه، وأنه توصّل إلى الظهور، ما بعد الشبكات الوظيفية والدالّة، في اللامعنى الذي يتبدّى أيضاً أنه الجمال.

ومما يشبه الترضية أن نجد، في مسرود كلُّ شيءٍ فيه منظَّم ودالّ، مقطعاً لا يتورّع عن إعلان لامعناه السردي، ويشكّل هكذا أفضل مديح للمسرود. فعلى سبيل المثال يقال لنا: "سار جلعاد ورفيقاه بسرعة بحيث إنهم بلغوا شاطئ البحر في أقل من أربعة أيام. وكان بوسعهم أن يصلوه أبكر من ذلك، ولكن بما أنهم لم يكونوا يعرفون الطريق جيداً، فإنهم لم يختاروا الأقصر." ما أهمية هذا؟ أو أيضاً عن لانسلو: "نظر حوله دون أن يكتشف جوادَه. ولكن بعد أن بحث عنه جيداً وجده وأسرجه وركبه." ربما كان "التفصيل غير المفيد" الأكثر فائدةً للمسرود من بين كل التفاصيل.

البحث عن الغْرال:

ما هو الغرال؟ هذا السؤال أثار كثيراً من التعليقات. ولنذكر الجواب الذي أورده بوفيليه نفسه: الغرال هو الظهور الروائي la manifestation romanesque لله. وما البحث عن الغرال، بعد ذلك، وبصورة مجازية، إلا البحث عن الله، وسعي الرجال ذوي الإرادة الطيبة إلى معرفة الله." يؤكّد بوفيليه هذا التأويل مقابل تأويل آخر أقدم منه، وأكثر حَرْفيةً، وهو إذ يستند إلى مقاطع من النص، يرى في الغرال مجرّدَ شيءٍ مادي (مع أنه مرتبط بالطقس الديني) إنه إناء يستخدم في القدّاس. ولكننا نعرف سابقاً أن المُدرَك والمحسوس، والمجرَّد والملموس يمكنها أن تشكّل كلاً واحداً في *"البحث عن الغرال"*. كما إننا لن نفاجأ برؤية بعض الأوصاف للغرال التي تمثّله على أنه شيء مادي، وأوصافاً أخرى تصوّره على أنه كيان مجرّد. فمن ناحية، الغرال يعادل المسيحَ وكلَّ ما يرمز إليه: "عند ذلك رأوا رجلاً عارياً تماماً يخرج من الكأس المقدّسة، وكانت يداه وقدماه وجسده كلّه دامية، وقال لهم: " يا فرساني، وقوادي، وأبنائي الشرفاء، أنتم الذين أصبحتم مخلوقات روحية في هذه الحياة الفانية، وأنتم الذين بحثتم عني كثيراً بحيث إني لم أعد أستطيع أن أختبئ من عيونكم." إلخ. وبمعنى آخر، إنّ ما كان يبحث عنه هؤلاء الفرسان – الغرال - كان السيد المسيح. ومن ناحية أخرى فإننا نقرأ بعد عدة صفحات: "عندما نظروا إلى داخل صحن الكنيسة، رأوا على السرير الطاولةَ الفضّية التي كانوا قد تركوها عند الملك ميهينييه. وكان الغرال المقدّس موجوداً فيها، مغطّى بقماش من الحرير القرمزي." لا ريب في أن المسيح لم يكن هناك مغطّى بقطعة قماش، بل الإناء. التناقض غير موجود، كما رأينا، إلا بالنسبة إلينا، نحن الذين نريد أن نفصل المُدرَك عن المحسوس. وبرأي الحكاية، فإن "غذاء الغرال المقدّس يغذّي الروح وفي الوقت نفسه يقوّي الجسد." الغرال هو الاثنان معاً.

ومع ذلك، فإن مجرّد وجود هذا الشك حول طبيعة الغرال أمر ذو دلالة. يحكي هذا المسرود عن بحثٍ عن شيءٍ ما؛ ومن يبحثون يجهلون طبيعته. إنهم مضطرّون للبحث عما تدلّ عليه هذه الكلمة، وليس عما تشير

إليه؛ إنه بحثٌ عن المعنى ("لن يتوقّف البحث عن الغرال المقدّس...قبل أن تُعرف الحقيقة") من المستحيل معرفة مَن تذكره هذه الكلمة أولاً؛ تبدو الكلمة دائماً وكأنها كانت موجودة؛ ولكن، حتى بعد الصفحة الأخيرة، لسنا واثقين من أننا فهمنا معناها جيداً: البحث عما تعنيه هذه الكلمة لا ينتهي أبداً. نحن بذلك مضطرّون بصورة مستمرّة لوضع هذا المفهوم على علاقة مع مفاهيم أخرى تظهر من خلال النص. وينتُج عن هذا التعالق غموضٌ جديد، أقل مباشرةً من الغموض الأول، ولكنه أكثر دلالةً منه.

إن السلسة الأولى من المعادلات والتعارضات تربط الغرال بالله، ولكنها تربطه أيضاً بالمسرود بوساطة المغامرة. المغامرات مرسلَة من الله؛ وإذا لم يظهر الله فلن يعود هناك من مغامرات. يقول المسيح لجلعاد: "يجب عليك إذن أن تذهب إلى هناك، وأن تصحب هذا الإناء المقدس الذي سيذهب هذه الليلة من مملكة لوغرس Logres حيث لن يُرى ثانيةً أبداً، وحيث لن تحدث مغامرة." الفارس الطيّب جلعاد لديه بقدر ما يريد من المغامرات؛ أما الخطّاؤون مثل لانسلو، وعلى الخصوص مثل غوفان، فإنهم يبحثون عن المغامرات بلا جدوى. "سار غوفان عدة أيام دون أن يصادف مغامرة"؛ التقى بـــ إيفان Yvain وأجاب: "لا شيء، لم يجد مغامرة"؛ وذهب مع هستور Hestor : "سارا ثمانية أيام دون أن يجدا شيئاً." المغامرة مكافأةٌ ومعجزة إلهية في آن واحد. ويكفي أن تسأل أحد العارفين ببواطن الأمور حتى يعلّمك الحقيقة. قال السيد غوفان: "أرجوك أن تقول لنا لماذا لم نعد نلتقي بمغامرات مثل السابق؟" أجاب العارف: "إليك السبب، المغامرات التي تحدث الآن هي علامات الغرال المقدّس وتجلياته..."

إذن يشكّل الله والغرال والمغامرات مجموعة لجميع عناصرها معنى متشابه. ولكن يُعرف من ناحية أخرى أن المسرود لا يمكنه أن يولد إن لم يكن هناك من مغامرة تُحكى. وهذا ما يشكو منه غوفان: "السيد غوفان سار بجواده طويلاً دون أن يجد أية مغامرة تستحقّ الذكر (...) وذات يوم، عاد والتقى بهستور دي مار وهو يسير بجواده وحيداً، وتعارفا بفرح، ولكن شكا كلٌّ منها للآخر أنه لم يجد أي إنجاز غير عادي يرويه له." إذن يتوضّح

المسرود في الطرف الآخر من سلسلة المعادلات التي تبدأ بالغرال وتمر بالله وبالمغامرة؛ ما الغرال إلا إمكانية لمسرود ما.

ومع ذلك هناك سلسلة أخرى يشكّل المسرود جزءاً منها أيضاً، وعناصرها لا تشبه أبداً عناصر السلسلة الأولى. لقد رأينا أن المنطق السردي كان متراجعاً باستمرار أمام منطق آخر، المنطق الطقسي والمقدّس؛ والمسرود هو المغلوب الأكبر في هذا الصراع. لماذا؟ لأن المسرود، كما كان موجوداً في عصر الغرال، كان مرتبطاً بالخطيئة وليس بالفضيلة؛ بالشيطان وليس بالرحمن. إن شخصيات رواية الفروسية وقيَمَها لم تكن معارَضةً فحسب، بل كانت مرذولة. كان لانسلو وغوفان بطلَي هذه الرواية؛ وهما هنا مذلولان في كل صفحة، ولطالما تَكَرَّر على مسامعهما أن الإنجازات التي يبحثان عنها ليس لها أية قيمة. وقال القاضي لغوفان: ("لا تظنّن أن مغامرات اليوم هي قتل البشر وهزيمة الفرسان.") إنهما مهزومان على أرضهما: وجلعاد أفضل منهما فروسيةً، ويستطيع أن يرمي كلاً منهما بجواده. ولانسلو شُتم حتى من الخدم، وهُزم في المبارزات. لننظر إليه في ذلّه عندما قال له الخادم: "يجب أن تسمعني جيداً، ولم يعد بوسعك أن ترجو فائدةً أخرى. حتى لو كنتَ زهرة الفروسية على الأرض، أيها الهزيل! ها قد صرتَ شبحاً بسبب تلك التي لا تحبّكَ ولا تقدّرك (...) لم يُجِر لانسلو جواباً. كان التياعُه شديداً بحيث إنه رغب في الموت. ومع ذلك فقد أخذ الخادم يشتمه ويهينه بكل النقائص الممكنة. وظلّ لانسلو يصغي إليه باضطراب شديد حتى إنه لم يكن يجرؤ على رفع بصره إليه." لم يكن لانسلو الذي لا يُقهر يجرؤ على رفع بصره إلى من يشتمه؛ والحب الذي كان يكنّه للملكة غينيفر والذي كان رمزاً لعالم الفروسية صار ممرَّغاً في الوحل. لم يكن لانسلو وحده هو من يشكو، بل إن رواية الفروسية أيضاً. "بينما كان يعدو بجواده، أخذ يفكّر بأنه لم يتعرَّض قطّ لحالة مزرية كهذه، وبأنه لم يحدث له قطّ أن يذهب إلى مبارزة لم يكن المنتصر فيها. عند هذه الفكرة بلغ منه الغضب كل مبلغ، وقال لنفسه إن كل شيء يبيّن له أنه أكبر الخطّائين بين البشر لأن أخطاءه وتجربته السيئة انتزعا منه بصرَه وقوته."

"البحث عن الغرال" مسرود يرفض بالتحديد ما يشكّل المادة التقليدية للمسرودات: المغامرات الغرامية أو الحربية، والإنجازات الدنيوية. إنه دون

كيشوت قبل أن يوجد، وهذا الكتاب يعلن الحرب على روايات الفروسية، وعبرها، وعلى الروائي le romansque. ومع ذلك لا يتوانى هذا المسرود عن الانتقام؛ فالصفحات الأكثر إثارةً مخصّصة لإيفان الخطّاء؛ في حين أنه لا يمكن أن يكون هناك مسرود بالنسبة إلى جلعاد، بالمعنى الحقيقي للمسرود. المسرود توجيه، اختيار لهذا الطريق دون الآخر. وبالنسبة إلى جلعاد، التردّد والاختيار لم يعد لهما معنى. ومهما انقسم الطريق الذي يسلكه جلعاد إلى طريقين، فإنه يتبع الطريق "الأفضل" دائماً. الرواية كُتِبت لتروي قصصاً دنيوية؛ والغرال كيان سماوي؛ فهناك إذن تناقض حتى في عنوان الكتاب: كلمة "بحث" تُحيل إلى الطريقة الأكثر تمييزاً للمسرود، ومنها إلى الأرضي؛ في حين أن الغرال تجاوُزٌ للأرضي نحو السماوي. وهكذا عندما قال بوفيليه إن "الغرال هو الظهور الروائي لله" فإنه يضع جنباً إلى جنب مصطلحين لا يمكن التوفيق بينهما ظاهرياً: الله لا يظهر في الروايات؛ والروايات تتعلّق بمجال العدو، وليس بمجال الله.

ولكن إذا كان المسرود يحيل إلى القيم الأرضية، وحتى مباشرةً إلى الخطيئة والشيطان (لهذا السبب يسعى *"البحث عن الغرال"* باستمرار إلى محاربته)، فإننا نصل إلى نتيجة مدهشة: إن سلسلة التعادلات الدلالية، التي كانت قد انطلقت من الله، وصلت عبر دوّارة المسرود إلى ضدّه، الشيطان. ومع ذلك يجب ألا نبحث عن أي نوع من الخِسّة من جانب الراوي: فليس الله هنا هو الغامض كثير المعاني في العالم، بل إنه المسرود. لقد أُريدَ استخدامُ المسرود الأرضي لأهداف سماوية، ولكن بقي التناقض داخل النص. ولم يكن هذا التناقض ليوجد لو أن الله مُجّد في الأغاني والمواعظ، ولم يكن لو أن هذا المسرود عالج بطولات فروسية عادية.

لإدماج هذه المسرود في سلاسل التعادلات والتعارضات أهمية خاصة. وما كان يبدو كمدلول غير قابل للاختزال وأخير - أي التعارض بين الله والشيطان، أو بين الفضيلة والخطيئة، أو حتى في حالتنا هذه، بين العذرية والزنا - ليس كذلك، وهذا بفضل المسرود. كان يبدو للوهلة الأولى أن الكتابة، وأن الكتاب المقدّس كانا يشكّلان توقّفاً في الإحالة الأبدية من طبقة

دلالات إلى الأخرى؛ وفي الواقع نجد أن هذا التوقّف وهمي لأن كلا الحدّين اللذين يشكّلان التعارض الأساسي للشبكة الأخيرة يشير بدوره إلى المسرود والنص أي إلى الطبقة الأولى كلّياً. وهكذا انغلقت الحلقة، ولن يتوقّف تراجع "المعنى الأخير" إلى الأبد.

لذا يبدو المسرود الموضوعَ الرئيس لـــ *"البحث عن الغرال"* (كما هي الحال في كل مسرود، ولكن بشكل مختلف دائماً). وفي النهاية، إن البحث عن الغرال ليس بحثاً عن رمز أو عن معنى فحسب، بل هو بحثٌ عن مسرود أيضاً. ومن الناحية الدلالية، نجد أن الكلمات الأخيرة من الكتاب تحكي القصة: الحلقة الأخيرة من الحبكة هو إبداع المسرود نفسه الذي قرأناه للتو. "وبعد أن روى بوهور مغامرات الغرال المقدّس، كما رآها، كُتبت وحُفظت في مكتبة سالبيير التي سحبها المعلم غوتييه ماب Gautier Map منها، وصنع منها كتابه عن الغرال المقدّس، حباً بالملك هنري، سيّده، الذي أمر بترجمة المسرود من اللاتينية إلى الفرنسية."

يمكن الاعتراض بأنه لو كان الكاتب يريد أن يفعل هذا كلّه لكان فعله بصورة أوضح؛ ولكن ألسنا ننسب إلى مؤلّف في القرن الثالث عشر أفكاراً تنتمي إلى القرن العشرين؟ وهناك جواب في *"البحث عن الغرال"*: إن موضوع تلفّظ هذا الكتاب ليس شخصاً أياً كان، إنه المسرود نفسه، إنه الحكاية. في بداية كل فصل ونهايته نرى ظهور هذا الموضوع التقليدي في العصور الوسطى: "ولكن هنا تكفّ الحكاية عن الكلام عن جلعاد، وتعود إلى السيد غوفان- يروي المسرود أنه، عندما انفصل غوفان عن رفاقه..." "ولكن هنا تكفّ الحكاية عن الكلام عن برسوفال وتعود إلى لانسلو الذي كان قد بقي عند العارف..." وأحياناً كانت هذه المقاطع تطول كثيراً؛ ووجودها لم يكن بكل تأكيد مصادفةً خاليةً من المعنى: "إذا ما سألنا الكتاب لماذا لم يحمل الرجل غصنَ الجنة، أفضل من المرأة، لأجاب الكتاب بأن حمل هذا الغصن يعود إليها، وليس إليه."

إذا لم يكن بوسع المؤلّف أن يفهم جيداً ما كان مستغرقاً في كتابته، أما الحكاية، فكانت تعرف ذلك.

-٦-

سرّ المسرود
هنـري جيمـس

(١)

على الرغم من أن روايات هنري جيمس غير معروفة كفايةً في فرنسا، فإنها معروفة بصورةٍ أفضل من قصصه القصيرة التي تشكّل نصفَ كتاباته (وليس هذا حالة استثنائية: فالجمهور يفضّل الرواية على القصة القصيرة، إنه يفضّل النصَّ الطويل على النص القصير؛ ليس لأن الطول يُعدّ معيار قيمة، بل بالأحرى لأن المرء عند قراءة عمل قصير ليس لديه الوقت لكي ينسى أن هذا من " ينتمي إلى الأدب" وليس إلى "الحياة"). وإذا كانت كل روايات جيمس مترجمة إلى اللغة الفرنسية فإن ربع قصصه القصيرة مترجَم فقط. ومع ذلك ليست الأسباب الكمية هي التي تدفعني نحو هذا الجزء من أعماله: فالقصص القصيرة تلعب فيها دوراً خاصاً، إذ إنها ترتبط بمعنى ما بدراسات نظرية: ويطرح فيها جيمس المشكلات الجمالية الكبرى في أعماله، ويحلّها. بهذا المعنى تشكّل القصص القصيرة طريقاً مميزاً اخترتُه لكي أَلِجَ إلى هذا العالم المعقّد والساحر.

لطالما تاه المفسّرون. ولقد اتّفق النقّاد المعاصرون واللاحقون على التأكيد بأن أعمال جيمس ممتازة من الناحية "التقنية". ولكنهم اتفقوا أيضاً على أن يأخذوا عليه نقصَ الأفكار الكبرى، وغيابَ الحرارة الإنسانية؛ لقد كان موضوعها قليل الأهمية (كما لو أن أول علامةٍ في العمل الفني ليست بالتحديد

جعلَ الفصلِ بين "التقنيات" و"الأفكار" مستحيلاً). لقد كان جيمس مصنَّفاً بين الكتّاب غير المفهومين من القارئ العادي. وقد تُركت للمحترفين ميزةُ تذوّق أعماله المعقّدة جداً.

إن قراءة قصص جيمس القصيرة تكفي بذاتها لتبديد سوء الفهم. وبدلاً من أن أدافع عنها، سوف أحاول أن أَصِف بعض شخصياتها المهمة.

(٢)

في القصة القصيرة الشهيرة *الصورة في السجّادة* (١٨٩٦)، يروي جيمس أن ناقداً شاباً كَتَب مقالاً عن كاتب يكنّ له كلَّ الإعجاب – هوغ فيريكر Hugh Vereker -، ثم التقى به مصادفةً بعد نشر المقال بقليل. لم يُخفِ عنه الكاتب أن أمله قد خاب من الدراسة التي كتبها عنه. ليس لأنها تخلو من الدقّة، بل لأنها لم تتمكّن من تسمية سر العمل، هذا السر الذي هو المبدأ المحرّك للعمل ومعناه العام في آنٍ معاً. وقال فيريكر: "في عملي فكرة لولاها لما اهتممتُ أبداً بمهنة الكتابة. إنها نيّةٌ أثمن من كل النوايا. ويبدو لي أن وضعها في العمل آيةٌ في المهارة والمواظبة...وخدعتي هذه تتواصل في كتبي كلها، أما الباقي فيبقى سطحياً إذا ما قورن بها." ثم يضيف فيريكر بعد إلحاح الأسئلة من محدّثه: "جهودي الذكية كلّها ليست شيئاً آخر-فكل صفحة من صفحاتي، وكلّ سطرٍ من أسطري، وكلّ كلمة من كلماتي. وما يجب إيجاده محسوسٌ كالعصفورِ في القفص، وكالطُّعم في الصنّارة، وكقطعة الجبن في المصيدة. إنه هو ما يشكّل كلَّ سطر، ويختار كل كلمة، ويضع النقاط على الحروف، ويرسم جميع الفواصل."

انطلق الناقد الشاب في بحثٍ مستميت ("استحواذ يجب أن يسكنني إلى الأبد")؛ وبعد أن رأى فيريكر من جديد حاول أن يحصل على دقة أكثر فقال: "لقد غامرتُ في القول إن ذلك يجب أن يكون عنصراً أساسياً في المخطّط الكلي، شيئاً كصورة معقّدة في سجّادة شرقية. وافق فيريكر على هذا التشبيه بحرارة ثم استخدم تشبيهاً آخر قائلاً: "إنه الخيط الذي يربط بين لآلئي"."

لنبرز تحدّي فيريكر في اللحظة التي نقارب فيها أعمال هنري جيمس (فهذا كان يقول: "هذا بالطبع ما يجب أن يبحث عنه الناقد، وهو نفسه، في رأيي... ما يجب أن يجده النقد.") لنحاول أن نجد الصورة في سجادة هنري جيمس، هذا المخطّط الكلي الذي يخضع له الباقي كله، كما يبدو عبر كل عمل من أعماله.

إن البحث عن ثابت كهذا لا يمكن أن يتمّ (وشخصيات *الصورة في السجّادة* تعرف ذلك جيداً) إلا بمُراكَبَة superposer الأعمال المختلفة على طريقة صور غالتون الشهيرة، وبقراءتها بشفافية إحداها فوق الأخرى. أنا لا أريد أن أجعل القارئ يفقد صبرَه، وسأسارع إلى قول السر، حتى لو اقتضى الأمر أن أكون أقل إقناعاً. إن الأعمال التي سنتطرّق إليها ستثبت الفرضية بدلاً من أن تترك للقارئ همَّ صياغتها ذاته.

المسرود عند جيمس يرتكز بصورةٍ دائمة على **البحث عن قضيةٍ مطلقة وغائبة** absolue et absente. ولنوضح كلمات هذه الجملة كلمةً كلمة: هناك قضية، ويجب أن تُؤخَذ هذه الكلمة هنا بمعناها الأوسع؛ غالباً ما تكون شخصية، وقد تكون حدثاً أحياناً أو شيئاً. تأثير هذه القضية هو المسرود، هو القصة المروية لنا. مطلقة: لأن كل شيء في هذه القصة مدين بوجوده إلى هذه القضية. ولكن القضية غائبة ونحن ننطلق بحثاً عنها؛ وهي ليست غائبة فحسب، بل هي مجهولة في معظم الأوقات. وكل ما نرتاب به هو وجودها وليس طبيعتها. نحن نبحث عنها: القصة تقوم على البحث، وعلى ملاحقة هذه القضية الأولية، هذا الجوهر essence الأول الذي تتوقّف القصةُ إذا ما وصلنا إليه. من ناحية، هناك **غياب** (القضية، الجوهر، الحقيقة)، ولكنَّ هذا الغياب يحدّد كل شيء؛ ومن ناحية أخرى، هناك **حضور** (البحث) الذي لا يعدو كونه بحثاً عن الغياب. إن سر المسرود الجيمسي هو بالضبط وجود سر أساسي، هو وجودُ غيرِ-مسمّى un non-nommé، وجود قوة غائبة وعظمى، تشغّل آلةَ السرد الحاضرة كلَّها. حركة جيمس مضاعفة ومتناقضة، ظاهرياً (الأمر الذي يسمح له بأن يبدأ من جديد باستمرار): فمن ناحية، هو ينشر قواه كلّها ليبلغ

الجوهر الخفي، ويميط اللثام عن الشيء السرّي؛ ومن ناحيةٍ أخرى، هو يُبعده ويحميه- حتى نهاية القصة، إن لم يكن إلى ما بعدها. غياب القضية أو الحقيقة حاضرٌ في النص، بل أكثر من ذلك، هو أصله وعلة وجوده؛ **القضية هي ما يُظهِر النص، بغيابها. الجوهري غائب، والغائب جوهري.**

قبل إيضاح التنويعات المتعدّدة لهذه "الصورة في السجّادة"، يجب مواجهة اعتراض محتمل: ألا وهو أن أعمال جيمس لا تخضع كلّها لهذا الرسم. لنقْصُر حديثنا على قصصه القصيرة، وحتى لو اكتُشف هذا الرسم في معظم هذه القصص، فثمة قصص أخرى لا تشترك في هذه الحركة. علينا إذن أن نورد إيضاحين اثنين: الأول هو أن هذه "الصورة" مرتبطة بصورة خاصة بفترة من أعمال جيمس: إنها تسيطر عليها كلّياً تقريباً بدءاً من عام ١٨٩٢ وحتى ١٩٠٣ على الأقل (وكان جيمس في الخمسين من عمره). وكان جيمس قد كتب ما يقارب نصف قصصه القصيرة خلال هذه السنوات الاثنتي عشرة. و في ضوء هذه الفرضية، فإن القصص التي سبقت ذلك لا يمكنها أن تُعدَّ إلا كعملٍ تحضيري، كتمرين، بارز ولكنه غير أصيل، يمكن أن يُسجَّل بأكمله ضمن إطار الدرس الذي استخلصه جيمس من فلوبير Flaubert وموباسان Maupassant. والإيضاح الثاني من النوع النظري وليس التاريخي: يبدو لي من الممكن أن يُقال إن كاتباً يقترب في بعض أعماله أكثر من أعمالٍ أخرى من هذه "الصورة في السجّادة"، مما يلخّص ويؤسّس مجموعَ كتاباته. وهكذا يمكن تفسير مواصلة جيمس لكتابةِ حكاياتٍ تقع في صفِّ تمريناته "الواقعية"، حتى بعد عام ١٨٩٢.

لنُضف تشبيهاً إلى التشبيهات التي اقترحها فيريكر على صديقه الشاب، لتسمية "العنصر الأساسي"؛ ولنقل إن هذا يشبه الشبكة التي تشترك فيها الآلات الموسيقية المختلفة في فرقة جاز. تحدّد الشبكة نقاط علام لا يمكن بدونها أن تقوم القطعة؛ وانطلاقاً من ذلك، فإن جزء الساكسوفون لا يطابق جزء الترومبيت. وكذلك، فإن جيمس يستغلّ في قصصه نبرات مختلفة جداً، وأصواتاً لا يبدو بينها شيء مشترك لأول وهلة، على الرغم من أن المخطط العام يبقى متطابقاً. وسوف أحاول أن أراقب هذه الأصوات واحداً تلو الآخر.

(٣)

لنبدأ بالحالة الأكثر بدائية: الحالة التي تتشكّل فيها القصة القصيرة من شخصية أو من ظاهرة، مغلَّفة بغموضٍ ما يلبث أن ينجلي في النهاية. يمكن اتّخاذ قصة "*السير دومينيك فيراند* Sir Dominik Ferrand" (١٨٩٢، وتُرجمت إلى الفرنسية في مجموعة le dernier des Valernt) كمثال أول. إنها قصة كاتب مسكين، هو بيتر بارون، يعيش في نفس البيت مع موسيقية أرملة تُدعى مسز رايفز. ذات يوم، اشترى بارون مكتباً قديماً؛ ومن أغرب المصادفات أنه اكتشف أن لهذا المكتب لوحاً سفلياً مضاعفاً، أي له درج سرّي. تركّزت حياة بارون حول هذا السر الأول الذي تمكّن من معرفته: وأخرج من الدرج حزمةً من الرسائل القديمة. قطعت استكشافَه زيارةٌ مفاجئة لمسز رايفز التي كان مغرَماً بها. كانت هذه السيدة حَدَست بأن خطراً ما يُحدق ببيتر، وعندما رأت حزمة الرسائل توسّلت إليه ألا ينظر إليها أبداً. خلق هذا الحدث المباغت لُغْزين جديدين: ترى ما مضمون الرسائل؟ ومن أين لمسز رايفز مثل هذه الأحداس؟ اللغز الأول حُلَّ بعد بضع صفحات: هي رسائل تحوي مستمسكات مُدينة لدومينيك فيراند، وهو رجل دولة متوفّى منذ عدة سنوات خَلَت. ولكن اللغز الثاني يستمر حتى نهاية القصة، وقد أَخَّرت كشفَه أمورٌ أخرى خاصّة بتردّد بيتر بارون حول مصير هذه الرسائل. طلبه مدير إحدى المجلات فأخبر المديرَ بوجودهما، فعرض عليه هذا مبالغ كبيرة. وعند كل محاولةٍ لنشر هذه الرسائل -لأنه كان فقيراً إلى أقصى حد- كان يثنيه "حدسٌ" جديد من المسز رايفز التي صار متدلّهاً بها أكثر فأكثر. وهذه القوة الثانية غلبته، فأقدم في أحد الأيام على إحراق الرسائل المُدينة. ثم يأتي الكشف الأخير: تعترف له مسز رايفز في فورةِ صراحة بأنها البنت غير الشرعية لدومينيك فيراند، إنها ثمرة تلك العلاقة التي كانت تتحدّث عنها الرسائل المكتشفة.

خلف هذه الحبكة المسليّة- شخصيات مستبعدة تظهر في النهاية على أنها أقارب مقرّبة- يرتسم المخطّط الأساس للقصة القصيرة الجيمسية: كانت

القضيةُ السرية والمطلقة لكل الأحداث غائباً، وهو السير دومينيك فيراند؛ ولغزاً، هو العلاقة بينه وبين مسز رايفز. إن السلوك الغريب لهذه المرأة مرتكزٌ بأكمله (مع إحالة إلى الخارق للطبيعة le surnaturel) على العلاقة السرية: ومن ناحية أخرى، إن هذا السلوك يحدّد سلوك بارون. وكانت الألغاز الوسيطة (ماذا يوجد في المكتب؟ عمّ تتحدّث الرسائل؟) أسباباً أخرى يُثير غيابُ المعرفة فيها حضوراً للقصة. إن ظهور السبب يوقف القصة: بمجرّد أن يظهر اللغز إلى العلن لن يعود هناك من قصة تُروى. إن حضور الحقيقة ممكن ولكنه لا يتوافق مع القصة.

"في القفص" (١٨٩٨) خطوةٌ إضافية في الاتّجاه نفسه. الجهل لا يعود هنا إلى سرٍ يمكن أن يُكشف في نهاية القصة، بل إلى قصورٍ في وسائل معرفتنا؛ و"الحقيقة" التي يتم التوصّل إليها في الصفحات الأخيرة، بعكس "حقيقة" *"السير دومينيك فيراند"* الأكيدة والنهائية، ما هي إلا درجة من الجهل أقل قوةً. إن نقص المعرفة تسوّغه مهنة الشخصية الرئيسة ومركز اهتمامه: إن هذه الشابة (التي لا نعرف اسمها) هي عاملة في مركز البريد والبرق، وكل اهتمامها مرتكز على شخصين لا تعرفهما إلا من خلال برقياتهما، وهما النقيب إفرارد والليدي برادين.

تمتلك عاملة البرق الشابة معلومات مقتضبة جداً حول مصير مَن تهتم بهما. في الحقيقة، ليس لديها إلا ثلاث برقيات تستقي منها معلوماتها: الأولى: "إفرارد. فندق برايتون، باريس. اكتفِ بالفهم والتصديق. ٢٢ إلى ٢٦ وبالتأكيد ٨ و ٩. وربما أكثر. تعالَ. ميري." والثانية: "ميس دولمان، باراد دودج، باراد تيراس، دوفر. أخبريه مباشرةً بالعنوان الجديد، فندق فرنسا، أوستاند. اطلبي سبعة تسعة أربعة تسعة ستة واحد. أبرقي إليّ العنوان الثاني بورفيلدز." والأخيرة: "من الضروري جداً أن أراك. خذ آخر قطار فيكتوريا إن استطعت، وإلا أول قطار غداً. أجب مباشرةً، العنوان الأول أو الثاني." لقد نسجت مخيّلة عاملة البرق الشابة روايةً على هذه الشبكة الفقيرة. القضية المطلقة هي هنا حياة إفرارد وميلادي. ولكن هذه العاملة تجهل كل شيء عنهما، لكونها منغلقة

في قفصها في مكتب البريد والبرق. بحثها طويل وشاق، بل وشائق في الوقت نفسه: "ولكن إذا كان لا شيء أكثر استحالةً من الفعل، فمن ناحيةٍ أخرى، نجد أن لا شيء أكثر شدةً من الرؤية." ويكتب جيمس في قصة أخرى: "لقد انتهى الأمر بالصدى أن يصبح أكثر تمايزاً من الصوت الأول."

اللقاء الوحيد الذي كان لها مع إفرارد خارج البريد (بين البرقية الثانية والثالثة) لم يحمل كثيراً من الإضاءة حول طباعه. يمكنها أن ترى كيف هو من الناحية الجسدية، وأن تراقب حركاته، وتسمع صوته، ولكن جوهره يبقى غير مفهوم، إن لم يكن أكثر، مثلما كان القفص الزجاجي يفصل بينهما: الحواس لا تحفظ إلا المظاهر، والأمور الثانوية؛ وتبقى الحقيقة عصيّةً عليها. الوحي الوحيد – ولكننا لا نجرؤ أن نطبّق عليها هذه الكلمة- يأتي أخيراً، في أثناء محادثة بين عاملة البرق وصديقتها مسز جوردان. كان الزوج المقبل لهذه الأخيرة، مستر دريك، يخدم عند الليدي برادين. وهكذا سوف تتمكّن مسز جوردان -وإن بطريقة ضعيفة جداً - من مساعدة صديقتها على فهم مصير الليدي برادين والنقيب إفرارد. وغدا الفهم أكثر صعوبة لأن عاملة البرق تظاهرت بأنها تعرف أكثر بكثير مما تعرف، لئلا تُذلَّ أمام صديقتها؛ وبإجاباتها الغامضة، منعت بعض الإيضاحات.

"[سألت مسز جوردان]: كيف، ألا تعرفين الفضيحة؟ (...) اتّخذت للحظة موقفاً من الملاحظة التالية: أوه! لم يحصل شيء علني." ومع ذلك يجب عدم الإفراط في تقدير معلومات صديقتها، وعندما سئلت مسز جوردان حول هذا الموضوع، أجابت:

"- حسنٌ، لقد وُجد متورّطاً.

قالت صديقتها مستغربةً:

-كيف ذلك؟

-لا أعرف شيئاً عن ذلك. شيءٌ ما سيئ. كما قلتُ لك، لقد اكتُشف شيءٌ ما."

ليس هناك من حقيقة، وليس هناك من يقين، ونبقى عند: "شيء ما سيئ". وبعد انتهاء القصة، لا نعرف مَكان النقيب إفرارد؛ بكل بساطة، نحن نجهله بصورة أقل من البداية بقليل. والجوهر لم يصبح حاضراً.

عندما كان الناقد الشاب في *الصورة في السجّادة* يبحث عن سر فيريكر، كان قد طرح السؤال التالي: "هل هذا شيءٌ ما في الأسلوب؟ أم في الفكرة؟ هل هو عنصر في الشكل؟ أم في المضمون؟ - سوف يصافحني فيريكر بتسامح من جديد، وسيجعلني سؤالي أخرق جداً..." إننا نفهم تنازل فيريكر، ولو طُرح علينا السؤال نفسه حول الصورة في السجّادة لهنري جيمس، لعانينا من الصعوبة نفسها في إعطاء الجواب. كل مظاهر القصة القصيرة تشارك في الحركة نفسها؛ وهذا هو الدليل.

لقد استُخرجت خصيصةٌ "تقنية" لهذه القصص منذ زمن طويل (وقد قام جيمس بنفسه بذلك): كل حدث موصوف هنا برؤية شخصٍ ما. إننا لا نعرف الحقيقة حول السير دومينيك فيراند مباشرةً، بل عن طريق بيتر بارون؛ في الواقع إننا لا نرى، نحن القرّاء، إلا وعي بارون. وكذلك الأمر بالنسبة إلى قصة '*في القفص*": لا يضع الراوي في أية لحظة أمام عيني القارئ تجاربَ إفرارد والليدي برادين، بل الصورةَ التي كوّنتها عاملة البرق فقط. كان بوسع راوٍ كلي الحضور أن يسمّي الجوهر: فالشابة عاجزة.

كـــان جيمس يفضّل هذه الرؤية غير المباشرة علـــى غيرهـــا، "that magnificent and masterly indirectness" كما سمّاها في إحدى رسائله، ودفع استكشاف هذه الطريقة بعيداً. وهكذا وصَفَ عملَه بنفسه قائلاً: "يجب أن أضيف إلى الحقيقة أنهم مثلما كانوا [آل مورينز Moreens، شخصيات قصة *"التلميذ* l'élève"،] أو مثلما يمكنهم أن يظهروا الآن في عدم انسجامهم، فإني لا أدّعي أني "رددتُ" لهم حقاً؛ كل ما أعطيتُه في *"التلميذ"*، إنها الرؤية المضطربة التي شكّلها مورغان الصغير عنهم، منعكسةً في الرؤية المضطربة أيضاً لصديقه المخلص." إننا لا نرى آل مورينز مباشرةً، بل نرى رؤيةَ س لرؤية ع الذي رأى المورينز. وكذلك هناك حالة أكثر تعقيداً تظهر

في نهاية "*في القفص*": إننا نلاحظ فهْمَ عاملة البرق المتعلّق بفهم مسز جوردان التي هي نفسها تروي ما استقته من السيد دريك الذي بدوره كان يعرف النقيب إفرارد والليدي برادين من بعيد!

وقال جيمس أيضاً متحدّثاً عن نفسه بضمير الغائب: "محاولاً أن يرى "من جانب إلى آخر" - أن يرى شيئاً من خلال شيء آخر، وبالنتيجة، أشياء أخرى من خلال هذا الشيء - ربما استولى بنهم شديد، في كل رحلة، على أكبر قدر من الأشياء في طريقه." أو يقول في مقدمة أخرى: "إني أجد في ما هو مظلم، وفي ما هو أهلٌ للتأويل حياةً أكثر من الضجيج الفظ في المستوى الأول." إذن لن نستغرب أن لا نرى إلا رؤية شخصٍ ما ولا نرى أبداً موضوع هذه الرؤية مباشرةً؛ ولا حتى أن نرى في صفحات جيمس جملاً من قبيل: "كان يعلم أني لا أستطيع مساعدته، وأني أعرف أنه يعرف أني لم أكن أستطيع." أو من قبيل: "أوه، ساعدني على الشعور بالمشاعر التي، وأنا أعرف ذلك، تعرف أني أريد أن اشعر بها!..."

ولكن "تقنية" الرؤيات هذه، ووجهات النظر، التي كتبنا عنها كثيراً، لنقُل إنها ليست أكثر تقنيةً من موضوعات النص. إننا نرى الآن أن الرؤية غير المباشرة تُسجّل لدى جيمس في "صورة في السجّادة" نفسها التي قامت انطلاقاً من تحليل للحبكة. إن عدم إظهار موضوع الفهم إلى النور أبداً، هذا الموضوع الذي يحرّض جهود الشخصيات جميعاً، ليس إلا إظهاراً جديداً للفكرة العامة التي تترجِم بموجبها القصةُ البحثَ عن قضية مطلقة وغائبة. التقنية ذات دلالة مثلما هي العناصر الموضوعاتية ذات دلالة؛ وهذه العناصر هي بدورها "تقنية" (أي منظّمة) مثل الباقي.

ما أصل هذه الفكرة عند جيمس؟ بمعنى ما، إنه لم يقم إلا بإنشاء أسلوبه كراوٍ في مفهومٍ فلسفي. وبصورة إجمالية، هناك طريقتان لوصف شخصيةٍ ما، وإليكم الطريقة الأولى:

"هذا الكاهنُ أسمرُ البشرةِ وعريضُ المنكبين، المحكومُ حتى الآن بعذرية حياة الدير القاسية، كان يرتعش ويغلي أمام مشهد الحب هذا، ومشهد الليل

والشهوة. وجعلتْه الفتاة الشابة والجميلة المستسلمة بفوضى لهذا الشاب الحامي، يُسيل رصاصاً ذائباً في عروقه. حدثت في داخله حركات غير عادية، وغاصت عينه بغيرة شبِقة تحت كل هذه الدبابيس المفكوكة." إلخ (أحدب نوتردام).

وهذا مثالٌ عن الطريقة الثانية:

"نظرتْ إلى أظافره، وكانت أطول مما يطلقونها في يونفيل. وكانت صيانتُها إحدى اهتمامات الكاهن الكبرى، وكان يحتفظ لهذه الغاية بسكين خاص يضعه في محفظته." (مدام بوفاري).

في المثال الأول، سُمّيت مشاعر الشخصية مباشرةً (في مثالنا هذا، خُفّف هذا الطبع المباشر بالصور البلاغية). وفي المثال الثاني لا يُسَمّى الجوهر؛ بل يقدَّم لنا، عبر رؤية أحدهم، من ناحية؛ ومن ناحية أخرى استُبدل وصفُ ملامح الطبع بوصف عادةٍ معزولة: هذا هو "فن التفصيل art du détail" الشهير، حيث الجزء يحلّ محل الكل، بحسب الصورة البلاغية المعروفة جيداً بالمجاز المرسل la synecdoque.

بقي جيمس طويلاً يسير في خط فلوبير. وعندما تكلّمتُ عن "سنوات التمرين" لديه، فلكي أذكر هذه النصوص بالتحديد حيث أوصل استخدامَ المجاز المرسل إلى كماله؛ وإننا نجد صفحات مماثلة عنده حتى نهاية حياته. أما في القصص القصيرة التي تثير اهتمامنا، فقد قام جيمس بخطوة إضافية: لقد وعى المسلّمة الشهوية le postulat sensualiste (واللاجوهرية anti-essentialiste) عند فلوبير، وبدلاً من الاحتفاظ بها كوسيلة بسيطة، جعل منها المبدأ الباني لأعماله. إننا لا نستطيع أن نرى إلا المظاهر، ويبقى تأويلها مشكوكاً فيه؛ وحدَه البحث عن الحقيقة يمكن أن يكون حاضراً؛ أما الحقيقة نفسها، وعلى الرغم من أنها تحرّض الحركة كلَّها، فإنها تبقى غائبة (كما "*في القفص*"، على سبيل المثال[1]).

---

(١) كتب فلوبير نفسه في إحدى الرسائل: "هل آمنتَ يوماً بوجود الأشياء؟ أليس كل شيء وهماً؟ ليس هناك من حقيقي إلا "العلاقات" أي الطريقة التي ندرك بها الأشياء." (رسالة إلى موباسان في ١٥ آب ١٨٧٩).

لنأخذ الآن مظهراً "تقنياً" آخر، وهو التركيب la composition. ما هي القصة القصيرة التقليدية، كما نراها مثلاً عند بوكاشيو؟ في الحالة الأبسط، وإذا ما توضّعنا في مستوى عام جداً، نستطيع أن نقول إنها تصف الانتقال من حالة من التوازن أو عدم التوازن إلى حالة أخرى مشابهة. في الديكاميرون، غالباً ما يكون التوازن الأولي متشكِّلاً من العلاقات الزوجية بين البطلين؛ وانقطاعه المتجلّي بخيانة الزوجة، يقوم على عدم توازنٍ ثانٍ؛ على مستوى ثانٍ، يظهر في النهاية: إن الفرار من العقاب الذي يمكن أن يأتي من طرف الزوج المخدوع والذي يهدّد العشيقين؛ وفي الوقت نفسه يقوم توازن جديد لأن الخيانة الزوجية ترتفع إلى صف المعيار.

وإذا ما بقينا في مستوى العمومية نفسه، يمكن أن نلاحظ رسماً شبيهاً في قصص جيمس القصيرة. هكذا *"في القفص"*: إن الوضع المستقر لعاملة البرق في البداية سوف يُشوَّش بظهور النقيب إفرارد؛ وسيبلغ عدم التوازن أوجَه خلال اللقاء في الحديقة العامة. وسيعود التوازن في نهاية القصة بالزواج بين النقيب إفرارد والليدي برادين: عاملة البرق تتخلّى عن أحلامها، وتترك وظيفتَها وتتزوّج هي نفسها بعد ذلك بقليل. التوازن الأول ليس مطابقاً للتوازن الأخير: الأول كان يتيح الحلم، والأمل، بعكس الثاني.

ومع ذلك، عندما لخّصتُ حبكة *"في القفص"* بهذا الشكل، فإني لم أتبع إلا أحَدَ خطوط القوة التي تحيي القصة. والخط الآخر هو خط التعلّم؛ وبعكس الأول الذي عرف المد والجزر، فإن هذا خضع للتدرّج. في البداية، كانت عاملة البرق تجهل كل شيء عن النقيب إفرارد؛ أما في النهاية، فقد وصلت إلى قمة معرفتها. الحركة الأولى تتبع خطاً أفقياً، وهي مكوّنة من الأحداث التي تملأ حياة عاملة البرق. والحركة الثانية تميل بالأحرى إلى صورة خط حلزوني متّجه شاقولياً: إنها مشاهد عامة متلاحقة (ولكنها غير منتظمة زمنياً) حول حياة النقيب إفرارد وشخصيته: في المرة الأولى، انتباه القارئ متّجه نحو المستقبل: إلامَ ستؤول العلاقة بين النقيب والشابة؟ وفي الثانية تتجه نحو الماضي: من هو إفرارد؟ وماذا جرى له؟

تتبع حركة المسرود الناتجَ عن خطّي القوة هذين: بعض الحركات يخدم الأول، وبعضها الآخر يخدم الثاني؛ وبعضها الثالث يخدم الاثنين معاً. وهكذا فإن المحادثات التي تجريها عاملة البرق مع مسز جوردان لا تقدّم الحبكةَ "الأفقية" في شيء، في حين أن اللقاءات مع زوجها المقبل، مستر مودج، تفيد هذه الحبكة فقط. ومع ذلك من البدهي أن يسبق البحث عن المعرفة جريان الأحداث، وأن يكون الميلُ "الشاقولي" أقوى من "الأفقي". فهذه الحركة التي تتوخّى فهم الأحداث، والتي تحلّ محلّ الأحداث نفسها، تقودنا نحو الصورة في السجّادة نفسها: وجود البحث، وغياب ما يسبّبه. "جوهر" الأحداث غير معطى مباشرةً؛ كل فعل، وكل ظاهرة تظهر أولاً مغلّفة بنوع من اللغز؛ والاهتمام يتّجه بطبيعة الحال إلى "الكينونة l'être" أكثر من "الفعل le faire".

لنأتِ الآن إلى أسلوب جيمس، الذي طالما وُصف بأنه معقّد وغامض وصعب بلا مسوّغ. في الواقع، نجد أن جيمس، في هذا المستوى أيضاً، يُحيط "الحقيقة"، أي الحدثَ نفسه (الذي غالباً ما تلخّصه القضية الرئيسة) بعدة قضايا تابعة، كل واحدةٍ منها بسيطة بحدّ ذاتها، بيد أن تراكمها يُحدث هذا التعقيد؛ ومع ذلك فإن هذه القضايا التابعة ضرورية لأنها تبيّن الوسائط المتعدّدة التي يجب اجتيازها قبل بلوغ "النواة". وهذا مثال مأخوذ من القصة نفسها: "هناك لحظات كانت تبدو فيها خطوط البرق كلها في بلادها تنطلق من الثقب الصغير حيث كانت تتعب لتكسب عيشها، وحيث- وفي صخب أصوات الأقدام، ووسط اضطراب صيغ البرقيات، والنقاشات حول الطوابع سيئةِ اللصق، ورنين النقود على الكونتوار- لم يكفّ الناس الذين اعتادت أن تتذكّرهم، وأن تجمعهم مع آخرين، والذين لديها تجاههم نظرياتها وتأويلاتها، عن المرور أمامها كل بدوره."

(there were times when all the wires in the country seemed to start from the little hole-and-corner where she plied for a livelihood, and where, in the shuffle of feet, the flutter of "forms", the straying of stamps and the ring of change over the counter the people she had fallen into the habit of remembering and fitting together with others, and of having her theories and interpretations of, kept of before her their long procession and rotation)

إذا ما استخرجنا من هذه الجملة المتداخلة القضية الرئيسة، فإننا نحصل على: "كان هناك لحظات لم يكن الناس فيها يكفّون عن المرور أمامها." (" therewere times when…the people…kept of before her their long procession and rotation" ولكن حول هذه "الحقيقة" العادية والمسطّحة تتجمّع عدة خصوصيات وتفاصيل واعتبارات أكثر حضوراً بكثير من نواة الجملة الرئيسة نفسها، التي، هي قضية مطلقة، سبّبت هذه الحركة، ولكنها لا تبقى في أقلّ من شبه-غياب. لقد لاحظ عالمُ أسلوب أمريكي هو ر. أوهمان R. Ohmann فيما يخص أسلوب جيمس قائلاً: "إن الجزء الأكبر من تعقيد أسلوبه آتٍ من هذا الميل إلى التضمين؛ (...) والعناصر المتضمَّنة لها أهمية أكبر بكثيرٍ من القضية الرئيسة." لنوضِح أن تعقيد أسلوب جيمس يعود إلى هذا المبدأ في بناء الجملة تحديداً، وليس إلى تعقيد مرجعي أبداً، فلسفي على سبيل المثال. "الأسلوب" و"العواطف"؛ و"المبنى" و"المعنى" تقول كلّها الشيء نفسه، وتكرّر كلّها الصورة في السجّادة.

(٤)

يسمح لنا هذا التنويع في المبدأ العام بإظهار السر إلى العلن: إذ يعلم بيتر بارون في نهاية القصة ما يشكّله البحث من محرّكٍ للمسرود؛ كان بوسع عاملة البرق، عند الاقتضاء، أن تعرف الحقيقة حول النقيب إفرارد؛ إننا إذن في مجال *الخفي* le caché. ومع ذلك هناك حالة أخرى لا يدَع "الغياب" نفسَه فيها مهزوماً من الوسائل التي يستطيعها البشر: فالقضية المطلقة هنا هي *الشبح* le fantôme. إن بطلاً كهذا لا يخاطر بأن يمرّ دون أن يدري به أحد، إن استطعنا القول: والنص ينتظم بصورة طبيعية حول البحث عنه.

ويمكننا أن نذهب بعيداً ونقول: لكي تكون هذه القضية الغائبة حاضرةً، يجب أن تكون شبحاً...لأن هنري جيمس يتحدّث بصورةٍ غريبة عن الشبح كما لو أنه حضور. وهذه بعض الجمل المستخرجة اعتباطاً من بعض قصصه (والمقصود دائماً هو الشبح): "كان وجوده يمارس إدهاشاً حقيقياً."، "...

حضور رهيب إلى هذا الحد."، "في تلك اللحظة، كان، بالمعنى المطلق للكلمة، حضوراً حياً، ومقيتاً وخطيراً."، "شعر ببرودة في ظهره منذ أن اختفى آخرُ ظلٍ للشك حول وجودِ حضورٍ غير حضوره الخاص في هذا المكان." "مهما كان هذا الشكل "للحضور" الذي كان ينتظر رحيله هناك، لم يكن قطّ بهذه الحساسية في أعصابه إلا عندما يبلغ النقطة التي كان يجب على اليقين أن يأتي فيها."، "ألم يكن الآن في الحضور المباشر لنشاطٍ ما غير مفهوم وغامض؟"، "كان ذلك يلقي الظل، وكان يخرج من الغبش، كان أحداً ما، أعجوبة الحضور الشخصي." وهكذا دواليك، حتى هذه العبارة المقتضبة جداً، والتي تتعلّق بتحصيل الحاصل بشكل خاطئ: "كان الحضور أمامه حضوراً." الجوهر ليس حضوراً أبداً إلا إذا كان شبحاً، أي إلا إذا كان الغيابَ بامتياز.

ثمة قصة قصيرة عجائبية لجيمس يمكنها أن تُثبت لنا هذا الحضور: "*السير إدموند أورم*" Sir Edmund Orme (١٨٩١؛ تُرجمت إلى الفرنسية ضمن مجموعة *قصص أشباح* Histoires de fantômes) تروي قصة شاب يرى فجأةً شخصاً غريباً شاحباً، يظهر فجأةً إلى جانب شارلوت ماردن، الفتاة التي يحبّها، وهذا الشخص لا يراه أحدٌ إلا بطلنا. في المرة الأولى، جلس هذا الشخص المرئي-الخفي إلى جانب شارلوت في الكنيسة "كان شاباً شاحباً يرتدي ثياباً سوداء، وله هيئة جنتلمان." وها هو فيما بعد في الصالون :"في لباسه شيء مميز، ويبدو مختلفاً عن محيطه (...) وكان يبقى صامتاً، شاباً، شاحباً، وسيماً، حليقاً على الناعم، منضبطاً، له عينان زرقاوان فاتحتان بشكل غريب؛ فيه شيءٌ ما بالٍ، على شاكلة الصور في السنوات الماضية: رأسه، تسريحته. كان في حِداد..." كان يتدخّل في حميمية الشابين وفي أحاديثهما الخاصة. "كان يبقى هنا، ينظر إليّ بانتباه غيرِ معبّرٍ يَهَبُ أناقتَه المظلمةَ نوعاً من الوقار." ما دفع الراوي إلى أن يختم قائلاً: "من أي جوهر غريب هو مكوَّن؟ لا أعرف، وليس لديّ أي تصوّر حول هذا الموضوع. كان حدثاً إيجابياً وفردياً ونهائياً، مثله كَمَثَلِ أيٍّ منا (نحن البشر الآخرين)."

إن هذا "الحضور" للشبح يحدّد تطوّرَ العلاقات بين الراوي وشارلوت، وبصورة أعم، يحدّد تطوّر القصة. والدة شارلوت رأت الشبح أيضاً، وتعرّفت إليه: إنه شبح شاب انتحر عندما وجد نفسه مرفوضاً منها، هي التي كان يحبّها. لقد عاد الشبح لكي يتأكّد من أن كيد النساء لن يلعب دوراً سيئاً لعاشق ابنة تلك التي كان يحبّها والتي تسبّبت بموته. أخيراً قررت شارلوت أن تتزوّج من الراوي، وماتت الأم، وشبحُ السير إدموند أورم اختفى.

القصة الفانتازية fantastique (*ghost story*) شكل يتناسب جيداً مع مقصد جيمس. ونظراً لاختلاف النص الفنتازي عن القصة "العجائبية merveilleuse" (من نمط ألف ليلة وليلة)، فإنه لا يتّسم بالحضور البسيط لظواهر أو لكائنات خارقة للطبيعة، بل يتّسم بالتردّد الذي يبدأ في إدراك القارئ للأحداث المقدَّمة. على مدى القصة، يتساءل القارئ (وغالباً ما تقوم شخصية بالعمل نفسه داخل الكتاب) ما إذا كانت الأحداث المروية تُفَسَّر بالسببية الطبيعية أو الخارقة للطبيعة، وإن كان هذا أوهاماً أو وقائع. يولد هذا التردّد من أن الحدث غير العادي (إذن الخارق للطبيعة جزئياً) لا يحدث في عالم عجيب، بل في سياق يومي، السياق الأكثر عاديةً بالنسبة إلينا. والحكاية الغرائبية هي بالتالي قصةُ إدراك؛ ولقد رأينا الأسباب التي من أجلها يُسجّل بناءٌ كهذا مباشرةً في "الصورة في السجّادة" لهنري جيمس.

إن قصةً مثل *"السير إدموند أورم"* تتفق جيداً مع هذا الوصف العام للجنس الفنتازي. وإن جزءاً كبيراً لتمظهرات الحضور الخفي التي تسبّب تردّداً عند الراوي، تردّداً يتبلور على شكل جمل تخييرية من قبيل "إما-أو" "إما لم يكن ذلك إلا خطأً أو أن السير إدموند أورم قد اختفى." " هل كان الصوت الذي سمعتُه عندما صرخت تشارتي - وأعني الصوت الآخر، الأكثر مأساوية أيضاً- صرخةَ يأسٍ صرختها السيدة المسكينة تحت وقع الموت أم الشهقةَ المميّزةَ (وكانت تشبه هبّةَ عاصفةٍ قوية) للروح المتخلّصة من الأرواح أو المهدَّأة؟"

هناك صفات أخرى للنص تتفق أيضاً مع الجنس الفنتازي عموماً. وهكذا هناك ميل إلى الكناية (ولكنها لا تغدو أبداً قويةً جداً، وإلا كانت ستمحو الفنتازي): يمكن أن نتساءل ما إذا كانت هذه قصة أخلاقية ببساطة. والراوي يفسّر كل حكاية هكذا: "كانت حالة عقوبة عادلة، أخطاء الأمهات، بعكس عيوب الآباء، الواقعة على الأبناء، كان على الأم التعيسة أن تدفع ثمن الآلام التي سبّبتها؛ وبما أن الاستعداد للعب دور آمال شرعية لرجل شريف كان بوسعها أن تتقدّم من جديد على حسابي عند الفتاة، كان يجب دراسة هذه الفتاة الشابة ومراقبتها لكي تتألّم إذا سبّبت لي الضررَ نفسَه."

وكذلك، فإن الحكاية تتبع تدرّج الظهورات الخارقة للطبيعة، المألوفة في المسرود الغرائبي؛ الراوي ممثَّل داخل القصة، ما يسهّل اندماج القارئ داخل الكتاب؛ وهناك تلميحات إلى الخارق للطبيعة مبعثرةٌ داخل النص تحضّرنا هكذا إلى تقبّله. ولكن إلى جانب هذه الملامح التي تدخل بموجبها قصة جيمس في الجنس الغرائبي، هناك ملامح أخرى تميّزها عن هذا الجنس وتحدّدها ضمن خصوصيتها. يمكن أن نلاحظ ذلك بمثال من نص آخر، وهو النص الأطول من بين جميع النصوص التي يمكن أن تُسمّى "قصة قصيرة"، وربما كان الأشهر: "*دورة اللولب*".

وغموض هذه القصة مهم جداً أيضاً. فالراوية شابةٌ تشغل وظيفة معلّمة لطفلين في مزرعةٍ في الريف. وبعد وقت معين أدركت أن البيت مسكون بخادمين سابقَين، هما الآن ميّتان، وكانا فاسدَي الأخلاق. وكان هذان الظهوران مُخيفَين إلى درجة أنهما أقاما علاقةً مع الطفلين، وهذان تظاهرا بجهلها. لم تشكّ المعلّمة بحضورهما أبداً "ليس هذا - أنا واثقة من ذلك اليوم مثل الماضي - من تأثير خيالي الجهنّمي فقط!" أو أيضاً: "بينما كانت تتكلّم، كان الحضور البشع والقميء هنا، واضحاً وضوحَ الشمس، وعصيّاً على الضبط.") ولكي تعرض قناعتَها، وجدت حججاً عقلانية تماماً: "لكي أقنعها شكلياً، لم يكن عليَّ إلا أن أسألها [المالكة]: ترى لو أني اختلقتُ القصةَ فكيف

كان بوسعي أن أصنع لكلٍّ من الشخصين اللذين ظهرا لي صورةً مُظهِرةً علاماتهما الفارقة بأدقّ تفصيلاتها، والتي عرفتهما بها فوراً وسمّمتهما." إذن لقد حاولت المعلّمة أن تطرد الأرواح من الطفلين: مرض الأول مرضاً خطيراً؛ أما الثاني فلم يتطهّر إلا بالموت.

ولكن بالإمكان تقديم سلسلة الأحداث هذه بطريقة مختلفة تماماً، دون إدخال القدرات الجهنّمية أبداً. إن شهادة المعلمة تدحضها باستمرار شهادة الآخرين، إذ تساءلت المربية: ("هل من الممكن امتلاك وقاية رهيبة كهذه يا آنسة؟ ولكن أين ترين أقلّ شيء؟" وقالت فلورا الصغيرة، وهي أحد الطفلين: "لا أعرف ما تقصدينه. أنا لا أرى أحداً، ولا أرى شيئاً، ولم أرَ شيئاً قط." انساق هذا التناقض بعيداً جداً بحيث أن شكّاً رهيباً تنامى حتى عند المعلّمة: "فجأةً، ومن شفقتي نفسها على الطفل الصغير ظهر القلق المخيف بأن أفكّر في أنه ربما كان بريئاً. في هذه اللحظة، كان اللغز مضطرباً وبلا أساس، ...لأنه، لو كان بريئاً، يا إلهي العظيم، فماذا كنتُ أنا إذن؟"

إذن من غير الصعب إيجاد تفسيرات واقعية لهلوسات المعلّمة. فهي متوتّرة وعالية الحساسية؛ ومن ناحية أخرى، إن تصوّر هذه المصيبة سيكون الوسيلة الوحيدة للإتيان بعم الأولاد إلى المزرعة، وقد كانت مغرمةً به سرّاً. هي نفسها تشعر بالحاجة إلى الدفاع عن نفسها ضد اتّهام بالجنون. فقد قالت عن المالكة:: "قبلَت الحقيقة دون أن تبدو شاكّةً بعقلي."، ثم قالت فيما بعد: "أنا أعلم جيداً أني أبدو لكِ مجنونة..." وإذا أضفنا إلى هذا أن جميع الظهورات كانت تحدث في الغسق، أو حتى في الليل، فضلاً عن أن بعض ردود أفعال الطفلين، بكلام آخر، يسهل تفسيرها بالقدرة الإيحائية للمعلّمة نفسها، فلن يبقى من شيء خارق للطبيعة في هذه القصة، بل إننا نجد أنفسنا بالأحرى أمام وصف لعُصاب.

أحدثت هذه الإمكانية المضاعفة للتأويل نقاشاً طويلاً بين النقّاد: هل الأشباح موجودة حقاً في *"دورة اللولب"*، نعم أم لا؟ الجواب بدهي: إن جيمس،

إذ أبقى على الغموض داخل القصة، فإنه لم يفعل إلا الامتثال لقواعد الجنس. ولكنّ هذا الامتثال لم يكن تقليدياً في هذه القصة: ففي حين أن القصة الغرائبية العادية التي طبّقها القرن التاسع عشر تجعل من تردّد الشخصية موضوعها الرئيس والظاهر، نرى هذا التردّد الممثَّل عند جيمس محذوفاً عملياً، وهو لا يبقى إلا عند القارئ: أيضاً راوي *"السير إدموند أورم"* وكذلك راوي *"دورة اللولب"* هما مقتنعان بواقعية رؤيتهما.

وفي الوقت نفسه، إننا نجد من جديد في هذا النص ملامح القصة الجيمسية التي رأيناها سابقاً. ليست القصة بأكملها قائمة على الشخصيتين الشبحيتين، ميس جيسل وبيتر كوينت فحسب، بل نجد أيضاً، أن الشيء الجوهري بالنسبة للمعلّمة هو السؤال التالي: هل لدى الطفلين إدراك للأشباح؟ عبر البحث، الإدراك والمعرفة يُستبدَلان بالشيء المُدرَك أو الذي يجب إدراكه. إن رؤية بيتر كوينت تخيف المعلّمة بصورة أقل من أن يكون هناك إمكانية رؤية عند الأطفال. وبطريقة مشابهة، لقد كانت أم شارلوت ماردن في السير إدموند أورم تخاف رؤية الشبح أقل من ظهوره في عيني ابنتها.

يبقى منبع الشر خفياً (وكذلك منبع الحدث السردي): إنها رذائل الخادمين الميتين، واللذين لم يُسَمّيا أبداً، والتي انتقلت إلى الطفلين (مخاطر غريبة تُعاش في ظروف غريبة، وفوضيات سرية..."). يأتي الإطار الحاد للخطر بالتحديد من غياب المعلومات الدالّة عليه: "الفكرة التي كان من أصعب الأمور عليّ أن أُبعِدها كانت تلك الفكرة القاسية جداً، ألا وهي أني، على الرغم من أني رأيتُ، فإن مايلز وفلورا كانا يريان أكثر: أشياء رهيبة، من المستحيل معرفتها، كانت تبرز من اللحظات المخيفة لحياتهما المشتركة السابقة..."

عندما سئل جيمس: "ماذا حدث واقعياً في مزرعة بلاي؟" أجاب بطريقة مواربة: شكّك في كلمة "واقعياً"، وأكّد على عدم يقينية التجربة مقابل استقرار الجوهر، بل وغيابه أيضاً. بل وأكثر من ذلك: ليس لدينا الحق في القول: "المعلّمة هي..." و"بيتر كوينت ليس..." لقد فَقَد فعل "الكون" إحدى وظائفه في

هذا العالم، وهي تأكيد الوجود وعدم الوجود. ومع ذلك فإن حقائقنا ليست مؤكَّدة أكثر من حقائق المعلّمة: ربما وُجد الشبح، ولكن الطفل مايلز دفع من حياته الجهد لإزالة الشك.

وفي "قصته الأخيرة عن الأشباح"، وهي "*المحامل*" (١٩٠٨)، المترجمة ضمن مجموعة (قصص أشباح)، يتناول جيمس الموضوع نفسه مرةً أخرى. فبعد أن أمضى سبنسر برايدون حوالي ثلاثين سنةً خارج بلاده، عاد إلى مسقط رأسه مسكوناً بالسؤال التالي: تُرى ماذا كان سيحدث لو أنه بقي في أمريكا؟ وماذا كان سيصبح؟ في لحظة معينة من حياته، كان لديه الخيار بين حلّين غير متوافقَين؛ اختار أحدهما، ولكنه يريد الآن أن يعود إلى الآخر، وإنه يريد أن يحقّق اللقاء المستحيل بين عناصر تتبادل التنافر. عامَلَ حياته كقصة يمكن فيها صعود منحدر الأحداث، واتخاذ الطريق التخييرية بدءاً من أحد التفرّعات. ونرى هنا أيضاً أن القصة ترتكز على بحث مستحيل عن الغياب: حتى تتحقّق الشخصية التي كان بوسع سبنسر برايدون أن يكونها، هذا الأنا الآخر للصيغة الشرطية في الماضي، إن استطعنا القول، أو في أية حال أن تصبح حضوراً - أي شبحاً.

ها هي لعبة القضية المطلقة والغائبة تستمر؛ ومع ذلك فإن هذه القضية ليس لها الدور السابق نفسه، وهذه اللعبة لم تعد إلا شبكة أساسية، علامة "الصورة في السجّادة" نفسها. ولكن اهتمام القصة في مكان آخر. إن التساؤل هنا لا يقوم حول فعل الكون، بقدر ما يقوم حول الضمير: أنا. من هو سبنسر برايدون؟ ما دام الشبح لم يظهر، فإن برايدون يبحث عنه بدأب مقتنعاً من أنه، حتى لو لم يكن جزءاً منه، فعليه أن يجده لكي يعرف ما هو. الآخر هو وليس هو ("قاسٍ وثاقب النظر، طيف على الرغم من كونه بشراً، كان رجلٌ ينتظر هناك، مكوّنٌ من الجوهر نفسه والشكل نفسه، لكي يُقاس بقدرة الرعب.") ولكن لحظةَ يصبح حاضراً، يفهم برايدون أنه غريب عنه تماماً. "إن شخصيةً كهذه لا تتفق أبداً مع شخصيته، وتجعل كل تخيير وحشياً." غائباً، هذا الأنا بصيغة الشرط الماضي تنتمي إليه، ولكن عندما تصبح حاضرةً، فإنه يتعرّف إليها.

وكذلك رأت صديقته أليس ستيفرتون شبحاً - في الحلم. كيف يمكن هذا؟ "لأنه، كما قلتُ لكِ منذ أسابيع، لأن روحي وخيالي كانا قد استكشفا ما كان بوسعكِ وما لم يكن بوسعك أن تكونيه." إذن هذا الغريب ليس بالغرابة التي كان سيريدها برايدون، وهناك لعبة مدوّخة في الضمائر الشخصية بين الشخصيتين:

"- حسنٌ، في فجر ذلك الصباح الشاحب والبارد، كنتُ أعيشكِ أيضاً.

-كنتَ تعيشني؟

-كنتُ أعيشه."

"- كان ظاهراً لك. (...)

- لم يكن ظاهراً لي.

- ظهرتَ لنفسك؟"

ومع ذلك، فإن الجملة الأخيرة تعيد تأكيد الاختلاف: "وهو ليس-لا، هو ليس-أنت." تمتمت أليس ستيفرتون. لقد عُمّم الانزياح عن المركز décentrement: *الأنا* غير أكيد مثل الكينونة.

(٥)

التنويع الأول لصورتنا في السجّادة تُرسي غياباً طبيعياً ونسبياً: كان السر من طبيعةٍ معينة بحيث إنه كان من غير المفهوم أن يُظهَر إلى العلن. وبالمقابل، فإن التنويع الثاني، كان يصف الغياب المطلق والخارق للطبيعة الذي كانه الشبح. وثمة تنويع ثالث كان يضعنا أمام غياب هو في آن واحد مطلق وطبيعي، أمام غياب بامتياز: ألا وهو *الموت*.

يمكننا أن نلاحظه أولاً في حكاية ليست قريبةً جداً من التنويع "الشبحي": وهي قصة "*أصدقاء الأصدقاء*" (وقد تُرجمت ضمن مجموعة "*الصورة في السجّادة*"). رأى رجلٌ شبح أمه في اللحظة التي ماتت فيها؛

وكذلك فعلَت امرأةٌ بالنسبة لأبيها. أراد أصدقاؤهما المشتركون، ممن أثارتهم هذه المصادفة، وبخاصة الراوية، أن ينظّموا لقاءً بينهما؛ ولكن جهودهم لجمعِ أحدهما بالآخر باءت كلُّها بالفشل، ولأسباب تافهة على أية حال. ماتت المرأة؛ والرجل (الذي هو خطيب الراوية أيضاً) أكّد أنه التقاها عشية وفاتها. هل التقاها بوصفها كائناً حياً أم شبحاً؟ لن يُعرَف ذلك أبداً، وهذا اللقاء سبّب فسخ الخطوبة بينه وبين الراوية.

طوال وجود الاثنين على قيد الحياة، كان لقاؤهما (حبّهما) مستحيلاً. كان الحضور الجسمي سيقتل الحب. لم يكونا يعرفان ذلك مسبقاً: لقد حاولا الالتقاء-ولكن دائماً بلا جدوى؛ إلا أن المرأة بعد جهدٍ أخير (وأخفق بسبب الخوف منه الذي أحسّت به الراوية)، رضخت وقالت: "أبداً، أبداً لن أراه." ثم ماتت بعد ساعات: كما لو أن الموت كان ضرورياً لكي يتمّ اللقاء (تماماً مثلما كان يلتقي هو أو هي بأهله قبيل وفاته). في لحظة انتهاء الحياة –حضور تافه- ينشأ نصر الغياب الجوهري الذي هو الموت. وإذا ما صدّقنا الرجل، فقد زارته المرأة بين الساعة العاشرة والحادية عشرة مساء، دون أن تنبس بكلمة: وعند منتصف الليل ماتت. يجب على الراوية أن تقرّر ما إذا كان هذا اللقاء قد تمّ "واقعيا" أو إذا كان من طبيعة لقائهما بأهلهما المحتضرين. كانت ستختار الحل الأول ("في ظرف ثانية، شعرت بارتياح لقبول أحد هذين الفعلين الغريبين الذي يصيبني، بالإجمال، بصورة شخصية أكثر، ولكنه كان الأكثر طبيعيةً") ومع ذلك، فإن هذا الارتياح لم يدم طويلاً: لقد أدركت الراوية أن هذا الخيار، السهل جداً، لا يفسّر التغيير الذي نشأ عند صديقها.

لا يمكن الحديث عن موت "بذاته en soi": فالمرء يموت دائماً من أجل أحدٍ ما. قالت الراوية لصديقها: "دُفنتْ. لقد ماتت من أجل العالم، لقد ماتت من أجلي، ولكنها لم تمت من أجلك." وكذلك قالت: "لم تمت غيرتي مع موت مَن أثارتْها." بسبب: أن هذا اللقاء الذي لم يتمّ قطّ في الحياة قد ولّد هنا حباً جديداً. نحن لا نعرف عنه شيئاً آخر إلا ما تؤمن به الراوية، ولكنها تتمكّن من

إقناعنا: "كيف يمكنكَ ألا تتركَ شيئاً يُرى عندما تكون مغرماً بها حتى الجنون، عندما تضعف حتى الموت منه تقريباً [!]، من الفرح الذي تهبك إياه؟...إنك تحبّها كما لم تحببها من قبل، وهي تدفع لك بالمقابل..." لم يجرؤ على الإنكار، وفُسخت الخطوبة.

سرعان ما يتم تجاوز الدرجة الأخيرة: لأن الموت وحده يؤمّن له شروط الحب، هو نفسه يلجأ إليه. "عندما أتاني خبر موتها بعد ست سنوات في الوحدة والصمت، تلقّيته كسند لنظريتي. كان مفاجئاً، ولم يكن بالإمكان تفسيره، وكان محاطاً بظروف رأيتُ فيها بوضوح-أوه! تفحّصتُها ظرفاً ظرفاً!- الأثرَ الخفيَّ ليدها. كان ذلك نتيجةً لضرورة، ولرغبة لا يمكن تهدئتها. ولكي أقول فكرتي بالضبط: كان ذلك استجابةً لنداء لا يُقاوَم."

يؤدّي الموتُ إلى أن تصبح الشخصيةُ القضيةَ المطلقة والغائبة للحياة: الموت هو منبع الحياة، والحب يولد من الموت بدلاً من أن يقطع الموتُ الحبَّ. هذه الموضوعة الرومانسية (موضوعة سبيريت Spirite عند غوتييه Gautier) تجد تطويرها الكامل في مود - *إيفلين* Maud-Evelyn (١٩٠٠، تُرجمت ضمن مجموعة *قصص*). تتحدّث هذه القصة عن شاب يُدعى مارماديوك يقع في حب مود-إيفلين، وهي فتاة ماتت قبل خمس عشرة سنة من معرفته بوجودها (نلاحظ كيف أن عنوان القصة غالباً ما يؤكّد بالتحديد على الشخصية الغائبة والجوهرية: السير دومينيك فيراند، والسير إدموند أورم، ومود-إيفلين؛ وكذلك في قصص أخرى مثل *نونا فنسنت* Nona Vincent).

يجتاز حبُّ مارماديوك-و"واقعُ" مود-إيفلين- كل مراحلِ تدريجٍ. في البداية، لم يكن مارماديوك يفعل شيئاً إلا الإعجاب بوالدَي مود-إيفلين اللذين كانا يتصرّفان كما لو أنها لم تمت؛ وبعد ذلك أخذ يفكّر مثلهما للانتهاء إلى نتيجة (بحسب صديقته القديمة لافينيا): "يعتقد أنه قد عرفها." وبعد ذلك: قليل أيضاً، تُعلن لافينيا: "كان مُغرماً بها" ثم يأتي "زواجهما" وبعد ذلك مود-إيفلين "تموت". قالت لافينيا مبرّرةً ارتداءه للباس الحداد: "لقد فقد زوجته.") ومات مارماديوك بدوره، ولكن لافينيا بقيت على اعتقادها.

كما العادة عند جيمس، نجد أن الشخصية الرئيسة والغائبة، مود-إيفلين، لم تُلاحَظ مباشرةً، بل عبر انعكاسات متعدّدة. روت القصة امرأة تُدعى الليدي إيما، استقت انطباعاتها من خلال أحاديثها مع لافينيا، التي التقت بدورها بمارماديوك. بيد أن هذا لا يعرف إلا والدَي مود - إيفلين، آل ددريك، الذين يعيدون ذكرى ابنتهم: إذن "الحقيقة" مشوَّهة أربع مرات! وأكثر من ذلك، إن هذه الرؤى ليست متطابقة، ولكنها تشكّل تدرّجاً. ترى الليدي إيما أن الأمر لا يعدو كونه جنوناً ("هل كان رجلاً مفرط الغباء أم قابلاً للارتشاء؟") إنها تعيش في عالم يشكّل فيه المتخيَّل والواقعي كتلتين منفصلتين وكتيمتين. ولافينيا تخضع للمعايير ذاتها ولكنها مستعدة لتقبّل فعل مارماديوك الذي تراه جميلاً: "هم أنفسهم يتوهّمون، بكل تأكيد، ولكن على أثر شعور هو (...) جميل عندما نسمع عنه." أو أيضاً: "بكل تأكيد ليست هذه إلا فكرة، وأنا أجدها فكرةً جميلة." بالنسبة لمارماديوك نفسه، الموت ليس مغامرة نحو اللاوجود le non-être، بل بالعكس، إن الموت منحه إمكانية أن يعيش التجربة الأكثر استثنائيةً ("يبدو الدرس الأخلاقي لهذه الكلمات أن لا شيء، بوصفه تجربة للملذات البشرية، بوسعه بعد الآن أن يتّخذ أهمية خاصة"). أخيراً فإن آل ددريك يأخذون وجود مود-إيفلين حرفياً: إنهم يتواصلون معها عن طريق وسطاء[1] médiums، إلخ. لدينا هنا أمثلة لأربعة مواقف محتملة نحو المتخيّل l'imaginaire، أو إذا شئنا، نحو المعنى المجازي لتعبير: موقف الرفض والإدانة الواقعي، وموقف الإعجاب المجمِّل المختلط بعدم التصديق، والموقف الشعري الذي يقبل التعايش بين الوجود واللاوجود، وأخيراً الموقف الساذج الذي يأخذ المعنى المجازي حرفياً.

لقد رأينا أن قصص جيمس القصيرة كانت، في تركيبها، متجهة نحو الماضي: البحث عن سر جوهري، متلاشٍ دائماً، يتطلّب استكشافاً للماضي أكثر من تطلّبه لتقدّمٍ في المستقبل. في مود - *إيفلين* يصبح الماضي عنصراً

---

(١) كلمة médium أصلها إنكليزي وتعني الأشخاص القادرين على التكلّم مع الأرواح. (المترجم)

موضوعاتياً thématique، ويصبح تمجيده أحدَ أهم تأكيدات القصة. الحياة الثانية لمود - إيفلين هي نتيجة هذا الاستكشاف: "إنها النتيجة التدريجية لتأملهم للماضي؛ والماضي، بهذه الطريقة، لا يكفّ عن الكبر." الاغتناء عن طريق الماضي لا يعرف حدوداً؛ لذا فإن أهل الفتاة يسلكون هذا السبيل: "أنتم ترون أن الوالدَين العجوزَين لم يكونا يستطيعان فعل الشيء الكثير (...) مع المستقبل؛ في حين أنهما فعلا ما كانا يستطيعان مع الماضي." ويخلص قائلاً: "كلما عشنا في الماضي كلما وجدنا فيه أشياء." إن "الاقتصار" على الماضي يعني: رفض أصالة الحدث، واعتبار أننا نعيش في عالم من التذكّرات. إذا ما ركّبنا سلسلة ردود الأفعال لاكتشاف الباعث الأول، البداية المطلقة، فإننا نصطدم فجأةً بالموت، نصطدم بالنهاية بامتياز. الموت هو أصل الحياة وجوهرها، والماضي هو مستقبل الحاضر، الجواب يسبق السؤال.

والمسرود سيكون دائماً قصةَ مسرودٍ آخر. ولنأخذ قصة قصيرة أخرى يشكّل أحدُ الأموات محرّكَها الرئيس. *"مذكرة الزمن"* (١٩٠٠، مترجمة ضمن مجموعة *آخر الفاليريات* Le dernier des Valernt). كما في *أصدقاء الأصدقاء*، تجري محاولة إعادة بناء القصة المستحيلة لحب ما بعد الموت، أو قصة حياةِ امرأةٍ ميتة، كما في مود -*إيفلين*، ففي مذكرة *الزمن* تجري محاولة إعادة تكوين قصة حدثت في الماضي، وبطلها الرئيس مات. ليس في نظر الجميع، ومع ذلك فإن مسز بريدجنورث ما تزال تحتفظ بذكرى ذلك الشاب الذي كان عشيقها، وقرّرت ذات يوم أن تطلب صورته. ولكن شيئاً ما أوقفها عن تنفيذ عزمها، ولم تطلب صورته هو، بل صورة جنتلمان مميّز، صورة أي شخص، صورة لا أحد. كانت المرأة الرسّامة التي يجب أن تنفّذ الطلبية، ميري تريديك، تعرف الرجل نفسه بالمصادفة؛ إنه يعيش من أجلها أيضاً، ولكن بطريقة مختلفة: تعرفه عبر الندم والكراهية اللذين نجما عن الحركة التي هُجرت بسببها. والصورة، إذ نجحت نجاحاً رائعاً، لم تشكّل حياةَ هذا الرجل الذي لم يذكر اسمه أبداً فحسب، بل سمحت له بأن يدخل من جديد في الحركة. لقد انتصرت مسز بريجنورث: إنها هكذا تمتلكه امتلاكاً مضاعفاً.

"كان الجوُّ ذو الحيوية المفرطة من حولنا، يشهد أنها بفورة مكبوتة كانت قد أحبّت اللوحة، وأن هذه الدقائق الأخيرة كانت كافية لإعادة بعث علاقة حميمة جداً." لم يكن يساورها إلا خوف واحد: هو أن تغدو ميري تريديك (التي كانت تجهل كلَّ شيءٍ عنها) غيورةً.

يبدو أن خوفها كان مسوَّغاً، فبحركة مندفعة استردّت ميري الصورة ورفضت التخلّي عنها. من الآن فصاعداً، هذا الرجل ينتمي إليها من جديد: لقد ثأرت من غريمتها في الماضي. ولكي تمتلكه هذه امتلاكاً كلّياً، كانت قد طلبت صورته؛ ولكن ما إن ظهرت الذكرى في اللوحة، حتى صار بإمكانها أن تستَعاد. ومن جديد، نجد أن الموت، بوصفه القضية المطلقة والغائبة، يحدّد حركةَ القصة كلّها.

لقد كتب هنري جيمس قصةً قصيرةً أخرى تستحق بكل تأكيد أن تنال المرتبة الأولى بين استكشافات حياة الأموات هذه، إنها مرثية حقيقية: *"مذبح الأموات"* (١٨٩٦). لم تؤكّد قوة الموت وحضور الغياب بهذه القوة في أية قصة أخرى. تعيش الشخصية الرئيسة في هذه الحكاية، سترانسوم، في عبادة الأموات. إنه لا يعرف إلا الغياب، ويفضّله على كل شيء. فقد ماتت خطيبته قبل أول "قبلة زواج". ومع ذلك فإن حياة سترانسوم لا تعاني من ذلك، وهو مستمتع بـــ "ترمّله الأبدي". ما تزال حياته محدّدةً أيضاً بشبح شاحب، ومنتظمة بحضور متحكّم." إنها تتوازن تماماً حول الفراغ الذي كان يشكّل محورَها المركزي".

ذات يوم التقى بصديقه بول كريستون الذي كانت زوجته قد ماتت قبل بضعة أشهر. فجأةً رأى إلى جانبه امرأة أخرى قدّمها إليه صديقه وهو مرتبك قليلاً على أنها زوجته. صُدم سترانسوم بعمق من هذا الاستبدالِ لغيابٍ سامٍ بحضورٍ سوقي. "هذه المرأة الجديدة، هذه البديلة المتطوّعة، هل هي مسز كريستون؟ (...) بينما كان سترانسوم يبتعد حزم أمره على ألا يدنو أبداً من هذه المرأة. ربما كانت مخلوقاً بشرياً، ولكن ما كان يجدر بكريستون أن يعرضها هكذا، ولا حتى أن يُظهرها أبداً." المرأة - الحضور هي بالنسبة إليه بديلة ومزيّفة، واستبدالُ ذكرى الغياب بها عملٌ وحشي تماماً.

شيئاً فشيئاً أقام سترانسوم عبادته للأموات ووسّعها. يريد "أن يقوم بشيء من أجلهم"، ويقرّر أن يخصّص لهم مذبحاً. كل ميت (وكانوا كثيرين: "ربما لم يكن لديه حِدادٌ أكثر من معظم الناس، ولكنه كان قد عدّهم أكثر") يستلم شمعة، ويغوص سترانسوم في تأمل إعجابي: "صار الاستمتاع عظيماً حتى أكثر مما تجرّأ أن على يأمله." لماذا هذا الاستمتاع؟ لأنه يسمح لسترانسوم بأن يستعيد ماضيه: "جزء من الرضا الذي كانت تؤمّنه هذه العلاقة لهذا العابد الغامض وغير النظامي، يأتي من أنه يستعيد هنا سني حياته التي مرّت، والعلاقات والمحبة، والصراعات والخضوعات والفتوحات، "ذكرى جديدة"، لهذه الرحلة المغامِرة التي تحدّد مراحلَها بدايات العلاقات الإنسانية ونهاياتها."

ولكن لأن الموت تطهير أيضاً("لم يكن لهذا الشخص إلا أن يموت لكي يُمحى كل ما لديه من قُبح") ولأن الموت يسمح بإقامة هذا الانسجام الذي تنحو الحياة نحوه. الأموات الممثَّلون بشموع قريبون منه كل القرب. "أشخاص مختلفون، لم يكن يكنّ لهم أي اهتمام قوي، كانوا يدنون منه داخلين في صفوف هذه الفئة" نتيجة طبيعية: "لقد كان شغله الشاغل تقريباً أن يتمنّى أن يموت بعضُ أصدقائه لكي يتمكّن من أن يقيم معهم، بهذه الطريقة، علاقاتٍ أكثرَ سحراً من تلك التي يستطيع فيها أن يستمتع بها في حياتهم."

خطوة أخرى يجب القيام بها، ولا توقف سترانسوم: هو تصوّر موته الخاص. وهو يحلم "بهذا المستقبل المليء جداً والغني جداً." ويعلن: "لن تمتلئ الكنيسة أبداً قبل أن تسطع شمعةٌ سيُشحِب بريقُها بريقَ الشموع الأخرى، وستكون الأعلى بين كل الشموع،-عن أيةِ شمعة تريد أن تتكلّم؟ أريد أن أتكلّم عن شمعتي، يا سيدتي العزيزة."

وفجأة تدخل ملاحظة خاطئة في هذا المديح للموت. لقد تعرّف سترانسوم، قرب المذبح على سيدة تلبس الحداد، جذبته بإخلاصها للموتى تحديداً. ولكن عندما تطوّرت هذه المعرفة، علم أن السيدة لا تبكي إلا ميتاً واحداً، وأن هذا الميت ليس إلا أكتون هيغ، الصديق الحميم لسترانسوم ولكنه كان قد اختلف معه بعنف، وهو الميت الوحيد الذي لم يُشعل سترانسوم من أجله

شمعةً قطّ. فهمته المرأة أيضاً، وانقطع سحرُ العلاقة. الموت حاضر: "كان أكتون هيغ بينهما. كان ذلك جوهر الأمر ولم يكن حضوره محسوساً بينهما قطّ إلا عندما يكونان وجهاً لوجه." وهكذا اضطرّت المرأة للاختيار بين سترانسوم وهيغ (مفضّلةً هيغ)، وسترانسوم بين كرهه لهيغ ومحبته للسيدة (انتصرت لديه الكراهية). وإليكم هذا الحوار المؤثّر: سألته: "هل ستعطيه شمعته؟ (...) أعلن أخيراً: أنا لا أستطيع فعل ذلك. - إذن وداعاً." الميت يقرّر حياةَ الأحياء.

وفي الوقت نفسه لا يكفّ الأحياء عن التأثير في حياة الأموات (التأويل ممكن في الاتجاهين). بعد أن تركته صديقته، أدرك سترانسوم فجأةً أن محبته للأموات قد تلاشت. "انطفأت الأنوار كلّها. وجميع أمواته ماتوا للمرة الثانية."

إذن يجب ارتقاء درجة أخرى. فبعد أن مرض سترانسوم مرضاً خطيراً، عاد إلى الكنيسة حاملاً في قلبه الصفح لأكتون هيغ. وجدته صديقته هناك؛ وقد حدث تغيّرٌ تناظري في داخلها: هي جاهزة لنسيان ميتها الوحيد ولتكريس نفسها لعبادة الموتى؛ وهكذا فإن هذه العبادة تعرف تساميها الأقصى: ولم يعد الحب أو الصداقة أو الكراهية هي الأمور التي تحدّد مصيره؛ لقد مجّدا الموت النقي، دون اعتبار لمن أصابهم. الصفح يهدم آخر حاجز على طريق الموت.

عندها تمكّن سترانسوم من أن يسرّ لصديقته بقصة حياته الخاصة ضمن الموت، ومات بين ذراعيها، في حين أنها كانت تشعر برعب هائل يتملّك قلبها.

(٦)

ها نحن قد تطرّقنا لآخر تنويع لهذه الصورة في السجّادة نفسها: التنويع الذي يشغل فيه العمل الفني l'œuvre d'art المكان الذي كان يشغله على التوالي: الخفيُّ والشبحُ والميت. إذا كانت القصة القصيرة تنزع إلى أن تصبح بصورة عامة تأمّلاً نظرياً، أكثر من الرواية، فإن قصص جيمس القصيرة عن الفن تمثّل قوانين حقيقية للمذهب الجمالي la doctrine esthétique.

قصة *"الشيء الحقيقي"* (١٨٩٢، تُرجمت ضمن مجموعة *آخر فالان*) حكمة بسيطة. ذات يوم، استقبل الراوي، الرسّام، زوجين تبدو عليهما كل علائم النبل. طلب إليه الرجل والمرأة أن يرسمهما كصور للكتب التي يمكن أن يؤلّفها، لأنهما بلغا حالة من الفقر المدقع. وهما واثقان من أنهما يصلحان لهذا الدور لأن على الرسّام أن يقدّم بالتحديد أناساً من الطبقات الميسورة التي كانا ينتميان إليها سابقاً. [قال الزوج]: "نحن نفكّر أنكَ إذا قمت برسم أشخاص مثلنا، فإننا ندنو كثيراً من المثل الأعلى. وبصورةٍ خاصةٍ هي -إذا لزمتك امرأة من العالم الراقي، لكتابٍ ما."

الزوجان عملياً هما "المقال الحقيقي" ولكن هذه الخصيصة لا تسهّل عمل الرسّام أبداً. بل على العكس، فقد صارت رسومُه أكثر فأكثر سوءاً، حتى أتى يومٌ قال له فيه أحد أصدقائه إن الخطأ ربما كان في الموديلات... وبالمقابل فإن الموديلات الأخرى للرسّام ليس فيها من شيء حقيقي ولكنها كانت من أنجح الرسوم. فتاةٌ ما تدعى ميس تشورم "كانت من سكان الضواحي البسطاء، جسمها مليء بالنمش، ولكنها كانت مستعدةً لتمثيل كل شيء من السيدة الراقية إلى الراعية"؛ ومتشرّد إيطالي اسمه أورونتي يناسب تماماً الصور التي تمثّل الأمراء والجنتلمانات.

إن غياب المزايا "الواقعية" عند ميس تشورم وأورونتي هو ما يمنحهما هذه القيمة الجوهرية، والضرورية للعمل الفني؛ وحضورهما عند الموديلَين "المميزين" لا يمكنه أن يكون إلا تافهاً. ويفسّر الرسّام ذلك "بتفضيله الفطري للشيء الموحى به على الشيء الواقعي؛ إن عيب الشيء الواقعي موجود بكل سهولة في افتقاره إلى الفضائل الموحى بها. لقد أحببت الأشياء التي تبدو كائنةً. في حين كانا واثقَين. أما فيما يخص معرفة ما إن *كانا* موجودين أم لا، فكان ذلك سؤالاً ثانوياً وبلا معنى تقريباً" وهكذا نرى في النهاية الشخصين الجاهلَين وصاحبي النسب الوضيع يلعبان دور النبيلين ببراعة، في حين أن الموديلين "النبيلين" يخفقان - بحسب "القانون المنحرف والقاسي، القانون الذي بموجبه يمكن أن يكون الشيءُ الحقيقي أرخصَ بكثير من الشيء غير الحقيقي."

إذن الفن ليس إعادة إنتاج "للواقع"، وهو لا يأتي بعد الواقع مقلّداً إياه؛ إنه يتطلّب مزايا مختلفة تماماً؛ وكون الشيء "حقيقياً" يمكنه، كما في مثالنا الحالي، أن يضرّ. في مجال الفن، لا شيء يتقدَّم على العمل الفني، ولا شيء يكون بمثابة أصل له: إن العمل الفني نفسه هو الأصيل، وإن الثانوي هو الأولي. ومن هنا، نجد في التشبيهات عند جيمس ميلاً إلى تفسير "الطبيعة" عن طريق "الفن"، على سبيل المثال: "ابتسامة شاحبة كإسفنجة مبلّلة مُرِّرت على لوحة كامدة."، "صالون هو دائماً، أو يجب أن يكون، طريقة من طرق اللوحة."، "كانت تشبه شبهاً غريباً رسماً سيئاً." أو أيضاً: "في ذلك العصر، كانت أشياء كثيرة تصدمني في إنكلترا كإعادات إنتاج لشيء كان قد وُجد في الفن أو في الأدب. لم تكن اللوحة، والقصيدة، وصفحة الخيال هي التي كانت تبدو لي نسخةً؛ بل إن هذه الأشياء كانت الأصلَ وحياةُ الناس السعداء والمميزين كانت مصنوعةً على صورتهم."

عدة قصص قصيرة أخرى، وبخاصة قصة "*موت الأسد*" (١٨٩٤، تُرجمت في مجموعة قصص قصيرة) تعالج من جديد مشكلة "الفن والحياة" ولكن من منظور آخر، هو العلاقة بين حياة مؤلِّف وعمله. أصبح أحد الكتّاب مشهوراً في أواخر حياته؛ ومع ذلك فإن اهتمام الجمهور لم يكن موجَّهاً إلى أعمال الكاتب بل إلى حياته فقط. والصحفيون يطلبون بإلحاح تفصيلات عن حياته الشخصية، والمعجبون يفضّلون رؤية الرجل على قراءة نصوصه. وكل نهاية القصة تشهد بحركتها السامية والمضحكة في آنٍ معاً اللامبالاةَ العميقة تجاه العمل، اللامبالاة التي يشعر بها هؤلاء الأشخاص أنفسهم الذين يدّعون الإعجاب به وهم يُعجبون بالمؤلف. وسيكون لسوء التفاهم هذا نتائج وخيمة: لم يعد المؤلف قادراً على الكتابة بعد "نجاحه" فحسب، بل في النهاية يُقتَل (بالمعنى الحقيقي) للكلمة على يد المعجبين به.

قال الراوي، وهو نفسه كاتب شاب: "حياة فنانٍ هي عمله، ذلك هو المكان الذي يجب النظر إليه فيه." كما أضاف: "كائنٌ من كان له الحرية في أن يدافع عن الاهتمام الذي كان يوحي به حضوره؛ أما أنا فإني سأدافع عن

الاهتمام الذي كان يوحي به عمله، أو بكلام آخر، غيابه." هذه الكلمات تستحقّ التفكير ملياً. يرى النقد النفسي (الذي وُضع هنا موضع تساؤل بعد النقد "الواقعي") العملَ بوصفه حضوراً - على الرغم من أنه قليل الأهمية بحد ذاته؛ ويرى المؤلّفَ على أنه القضية الغائبة والمطلقة للعمل. جيمس يعكس هذه العلاقة: ليست حياة المؤلّف إلا مظهراً، وعَرَضاً، ومصادفةً: إنها حضور غير جوهري inessentielle. إن العمل الفني هو الحقيقة التي يجب البحث عنها -حتى دون أمل بالوصول إليها. ومن أجل فهم العمل، لا فائدة من معرفة مؤلّفه؛ بل أكثر من ذلك: إن هذه المعرفة الثانية تقتل الإنسانَ (موت بارادي) والعملَ (ضياع المخطوط) معاً.

الإشكالية نفسها تعمر قصة *"الحياة الخاصة"* (١٨٩٢، تُرجمت في مجموعة الصورة في السجّادة) حيث تمثيل الغياب مرسوم بشتّى تفصيلاته. شخصان يشكّلان تناقضاً. اللورد ميليفونت رجل مجتمع، حاضر جداً، وغير جوهري جداً. إنه الرفيق الأكثر إمتاعاً؛ حديثه غني ومريح ومثقِّف. ولكن عبثاً جرت محاولة الوصول إلى ما لديه من أمورٍ عميقة، وشخصية: فهو غير موجود إلا من خلال الآخرين. لديه حضور رائع ولكنه لا يُخفي شيئاً: إلى درجة أن أحداً لا ينجح في رؤيته وحيداً، ويقال عنه: "إنه هنا في اللحظة التي يكون فيها أحدٌ ما هنا." وبمجرّد أن يصبح وحيداً، يسقط في "اللاوجود".

وبمقابله، يمثّل كلير فاودري الجمع الآخر الممكن للغياب والحضور، ممكن لأنه كاتب، ولأنه يبدع أعمالاً فنية. لهذا المؤلّف الكبير حضور متواضع، منعدم، وسلوكه لا يتواءم أبداً مع عمله. يروي الراوي على سبيل المثال عن عاصفة جبلية كان في أثنائها وحيداً مع الكاتب: "كان كلير فاودري مخيّباً للأمل. لا أعرف بالضبط ما كنتُ أتوقّعه من كاتب كبير معرَّض لغضب العناصر، وأي موقف بايروني[1] كان بوسع رفيقي أن يتّخذه، ولكن من المؤكّد أني ما كنتُ لأعتقد أنه سيتحفني بقصص - كنتُ قد سمعتُه يرويها

---

(١) نسبة إلى الشاعر الإنكليزي الشهير اللورد بايرون. (المترجم)

من قبل- عن الليدي رنغروز." ولكن هذا الكلير فاودري ليس "حقيقياً": في نفس الوقت الذي كان فيه الراوي يقيم معه ثرثرة أدبية، يبقى كلير آخر جالساً إلى مكتبه ليكتب صفحات رائعة. "كان العالم غبياً وسوقياً، وكان فاودري الحقيقي غبياً جداً بذهابه إلى هناك عندما كان بوسعه أن يُستبدَل، لكي يتنزّه أو يتعشّى في المدينة."

التعارض كامل إذن: كلير فاودري مضاعف، واللورد ميلليفونت ليس واحداً حتى، أو أيضاً: "كان للورد ميلليفونت حياة عامة لا توافقها أية حياة خاصة؛ في حين أن كلير فاودري كانت لديه حياة خاصة لا توافقها أية حياة عامة." إنهما مظهران متكاملان لحركة واحدة: الحضور أجوفٌ (اللورد ميلليفونت) والغيابُ اكتمال (العمل الفني). في المثال الذي سقتُه، العمل الفني له مكانة خاصة: أكثر جوهريةً من الخفي، وأكثر قابليةً للبلوغ من الشبح، وأكثر ماديةً من الموت، وهو يقدّم الوسيلة الوحيدة لعيش الجوهر. وهذا الكلير فاودري الآخر، الجالس في الظلمة، أفرزه العمل الفني نفسه، إن النص هو الذي يُكتَب، إنه الغياب الأكثر حضوراً بين كل الحضورات.

إن التناظر الكامل الذي بُنيت عليه هذه القصة القصيرة مميِّز للطريقة التي يتصوّر بها هنري جيمس حبكة قصّته. بحسب القاعدة العامة، نجد أن المصادفات والتناظرات وفيرة فيها. ولنفكّر في غاي والسنغهام، وهي امرأة باسم مستعار لرجل، وبدورا فوربس، رجل باسم مستعار لامرأة، في *موت الأسد*، مع المصادفات غير المسبوقة التي تتحل بها قصة "*مذكرة الزمن*" (إنه الرجل نفسه الذي أحبّته المرأتان) أو "*مذبح الأموات*" (إن الميت نفسه هو الذي حدّد السلوكين)؛ وبحل السير دومينيك فيراند، إلخ. نعلم أنه بالنسبة إلى جيمس، لا تكمن أهمية القصة في حركتها "الأفقية"، بل في الاستكشاف "الشاقولي" لحدث واحد؛ وهذا يفسّر الجانب التقليدي والمتوقَّع تماماً في القصة.

"*مسقط الرأس*" (١٩٠٣) تعالج موضوعةَ "*موت الأسد*" من جديدٍ وتعمّقها، أي موضوعة العلاقة بين العمل ومؤلّفه. تتحدّث هذه القصة عن

العبادة التي يكنّها الجمهور لأعظم شعراء الأمة، الميت منذ مئات السنين، عبر تجربة زوج: مستر ومسز جيدج، محافظَي المتحف المقام في "مسقط رأس" الشاعر. يكون الاهتمام الحقيقي بالشاعر من خلال قراءة كتبه؛ ولاعتقاد الناس أنهم كرسوا لعبادته، فقد وضعا مكان الغياب الجوهري حضوراً تافهاً: "إنه لا يساوي قرشاً بالنسبة إليهم. والشيء الوحيد الذي يهتمان به هو هذه الصدفة الفارغة- أو بالأحرى، ملؤها الغريب والعبثي، بما أنها ليست فارغة."

موريس جيدج الذي كان قد شعر بسعادة غامرة لنيله منصب محافظ المتحف (بسبب إعجابه بالشاعر) أدرك التناقض الذي يقوم عليه وضعه. فوظيفته العامة تحتّم عليه تأكيد حضور الشاعر في هذا البيت، وفي هذه الأشياء؛ وحبّه للشاعر - وللحقيقة - أدّيا به للاعتراض على هذا الحضور ("سوف أُشنق إن كان هنا!") في السابق، كان كل شيء مجهولاً تقريباً عن حياة الشاعر، وكان الناس يسبحون في غموض حتى فيما يتعلّق بالنقاط الأكثر أهمية. "تفصيلات، لا يوجد تفصيلات. والصلات ناقصة، وكل يقين - وبخاصة فيما يخص تلك الغرفة في الأعلى، البيت المقدّس casa santa- هو غير موجود. كل هذا بعيد بعداً رهيباً." نحن لا نعرف: إن كان قد وُلد في هذه الغرفة، ولا إن كان قد وُلد أصلاً..لذا اقترح جيدج "تكييف" الخطاب الذي يجب عليه أن يوجّهه للجمهور بوصفه دليلاً. "ألا يمكنكَ أن تعتمد طريقةً أكثر تحفّظاً؟ ما يمكننا أن نقوله إنه *قيلت* عنه أشياء، هذا كل ما يمكننا قوله."

ولكن الجهد المبذول لاستبدال واقع *الكينونة* بواقع *القول*، بواقع الخطاب، لا يعمّر طويلاً. يجب عدم التأسّف على قلة المعلومات حول حياة الشاعر، بل يجب الاعتزاز بها. جوهر الشاعر هو عمله، وليس بيته، فمن المفضّل إذن ألا يحمل البيت أي أثر عنه. لاحظت زوجة أحد الزائرين: "من المؤسف حقاً، ألا يكون هنا، أقصد مثل غوته في فايمار، لأن غوته موجود في فايمار." فردّ عليها زوجها: "نعم يا عزيزتي، إنه حظ غوته التعيس. إنه مسمَّر هناك. هذا الرجل ليس في أي مكان، وأتحدّاكِ أن تمسكي به."

بقيت مرحلة أخيرة يجب على جيدج اجتيازها: "في الواقع، ليس هناك من مؤلّف؛ أي ليس هناك من مؤلّف يمكن معالجته. يوجد كل هؤلاء الناس الخالدين - في العمل، ولكن لا يوجد من أحدٍ آخر." المؤلّف ليس نتاج العمل فحسب، بل إنه نتاج بلا فائدة. وهم *الوجود* يجب أن يتبدّد: "إن شخصاً كهذا غير موجود."

تكرّر حبكة هذه القصة الفكرةَ نفسَها (التي نجدها حتى الآن في ردود جيدج). في البداية، حاول محافظ المتحف أن يقول الحقيقة للجمهور؛ فكاد أن يُطرَد من وظيفته. فاختار طريقاً آخر: بدلاً من أن يقصر حديثه على الحد الأدنى الذي تسمح به الأحداث، فقد ضخّمه حتى العبث مخترعاً تفصيلات غير موجودة ولكنها ممكنة الوجود حول هذا الشاعر في بيته مسقط رأسه. "على أية حال، هذه طريقة، كغيرها، لتقليص البيت إلى العبث." للإفاضة مفعول المحوِ نفسه. ومع ذلك فإن الطريقتين تتمايزان بخصيصة هامة: بينما ليست الطريقة الأولى إلا لفظَ الحقيقة، فإن للثانية فوائد الفن بالنسبة إليه: خطاب جيدج مثير للإعجاب، وهذا عمل فني بحدّ ذاته. ولم تتأخّر المكافأة في القدوم: بدلاً من أن يُطرَد جيدج، تضاعَفَ أجرُه في نهاية القصة - بسبب كل ما صنعه من أجل الشاعر.

القصص الأخيرة لجيمس تتحاشى أية صياغة قطعية لأي رأيٍ كان. إنها تبقى في حالة عدم التقرير l'indécision، وفي الغموض، وثمة تباينات تخفّف من ألوان الماضي الواضحة. قصة "*قفاز المخمل*" (١٩٠٩، تُرجمت ضمن مجموعة آخر *أفراد أسرة فاليران*) تكرّر مشكلة العلاقة نفسها بين "الفن" و"الحياة"، ولكن بطريقة أقل حسماً. جون بيريدج كاتب ناجح، في صالون راقٍ، يقابل شخصين مثيرَين للإعجاب: اللورد والأميرة اللذين يجسّدان كل ما كان يحلم به، إنهما من سكان جبل الأولمب وهبطا إلى الأرض. لعبت الأميرة دور العاشقة مع بيريدج، وهو جاهز لفقدان عقله عندما أدرك أنها تطلب منه أن يكتب لها مقدّمة لروايتها الأخيرة.

للوهلة الأولى، تبدو القصة مديحاً "للحياة" في مقابل الكتابة. منذ بداية الاستقبال يقول بيريدج لنفسه: "ما قيمة الصفحة الكامدة لقصةٍ خيالية مقارنةً بمغامرة حميمية كان اللورد مستعدّاً للقيام بها؟" أما بشأن الأميرةٍ، فقد تأكّد من "الانحراف المنحطّ حقاً، والجدير بقدماء الرومان والبيزنطيين ذوي الوقاحة القصوى قطعاً، الانحراف الذي يجعل امرأة مخلوقة تسقط في الهواية لكي تعيش الرواية وتتنفّسها، امرأة تغوص في الرواية وتمتلك عبقرية الرواية، وتخربش روايتَها مع أخطاء في النحو وعدد النسخ والدعاية والمقالات النقدية وحقوق المؤلف وتفصيلات تافهة أخرى." تصوّر بيريدج نفسه أولمبياً ورمى إلى أبعد ما يستطيع كلَّ ما يتعلّق بالكتابة. "في البداية، وكمقدمةٍ جميلة لعمل أولمبي، ما كان سيقرأ أبداً خطأً واحداً من نثره الخاص، من الأشياءٍ التي كان يكتبها. وبما أنه عاجز عن تأليف عملٍ كعمله مثلما هو عاجزٌ عن فهم كلمةٍ واحدة فيه، ما كان سيعتمد على أصابعه أكثر من تمثال لأبولونٍ من الرخام، تمثال كاملِ الرأس ومقطوع المعصمين. ما كان سيقبل أن يعرف إلا مغامرةً شخصية رائعة، معيشةً بفضل معطيات شخصية رائعة - لا أقل من ذلك..."

ولكن أخلاق بيريدج ليست بالضرورة أخلاقَ الحكاية. في البداية يمكن لموقف الكاتب المشهور أن يوضع بصورة مفيدة بالتوازي مع موقف الأميرة: كلاهما يرغب في أن يكون غير ما هو عليه. بيريدج يكتب روايات جميلة، ولكنه يرى نفسه في الخيال "راعياً محبَّباً"؛ والأميرة تتقاسم حياة الآلهة، على الرغم من أنها تريد أن تصبح روائية ناجحة، أو كما يصوغه جيمس بنفسه: "القيم السرّية للآخرين تبدو لكم متفوّقة على قيمكم، غالباً ما تكون أعلى ولكنها مألوفة نسبياً، وقليلاً ما يكون لديكم الشعور الحقيقي للفنان تجاه الحياة، الجاذبية المسلية للافتراضات المستوحاة هكذا لها ثمن بالنسبة إليكم أكثر من الكفاية، والطمأنينة والسعادة بيقينيّاتكم الشخصية المعروفة جداً."

ومن ناحية أخرى، ومن أجل وصف "الحياة" المؤكَّدة مقابل الكتابة، ليس لدى بيريدج (وجيمس) إلا كلمة واحدة: إنها "روائية" (romanesque). يجب على مواعيد اللورد أن تصبح ذات "روائية سامية"، وهو نفسه يشبه "المخلوقات

الروائية البعيدة"؛ لا تعرف الأميرة أن تعيش مغامرةً إذا لم يكن لهذه المغامرة "جاذبية الروائي الكاملة". وإذ ظن بيريدج أن الأميرة تحبّه، لم يستطع أن يقارن شعوره بشيء آخر سوى بالكتب: "كان ذلك أرضاً خاطر عليها في مسرحياته، وعلى المسرح، وعلى الصعيد الفني، ولكن دون أن يجرؤ أبداً على الحلم "بإنجازات" كهذه على الصعيد الاجتماعي." إذن ليست "الحياة" هي التي تأكّدت مقابل الرواية، بل دور الشخصية بالنسبة إلى دور المؤلّف.

ومن ناحية أخرى، لقد نجح جون بيريدج قليلاً في أن يصبح "راعياً محبّباً"، مثلما لم تنجح الأميرة في أن تصبح روائية ذائعة الصيت. ومثلما كان كلير فودري في *الحياة الخاصة* قد نجح في أن يكون كاتباً كبيراً ورجلاً من العالم البرّاق في آنٍ واحد، فإن بيريدج عليه أن يعود إلى شرطه ليس الروائي كروائي-بعد حركة روائية (عانق الأميرة) مخصّصة لمنع هذه من أن تتصرّف كروائية! الفن والحياة غير متوافقين، ولقد عبّر بيريدج بمزيد من المرارة قائلاً في النهاية: "أنت الرواية (الرومانس) نفسها! فماذا تريدين أكثر؟" ويترك جيمس للقارئ أن يقرّر إلى أية ناحية ستذهب تفضيلاته: ونبدأ هنا نرى انقلاباً محتملاً في "الصورة في السجّادة".

(٧)

إن السر الجوهري هو المحرّك لقصص هنري جيمس القصيرة، فهو يحدّد بنتيَها. ولكن هناك أكثر من ذلك: يصبح مبدأُ التنظيمِ هذا الموضوعةَ الظاهرة لقصّتين على الأقل. وهما بطريقةٍ ما قصتان ميتاأدبيتان métalittéraires، قصتان مخصّصتان للمبدأ البنائي للقصة القصيرة principe constructif.

ذكرتُ الأولى في بداية حديثي هذا: وهي قصة *"الصورة في السجّادة"*. لقد أصبح السر الذي كشف فيريكر عن وجوده قوةً محركةً في حياة الراوي، ثم في حياة صديقه جورج كورفيك، وحياة خطيبة هذا، غوندولين إيرم؛ وأخيراً في حياة الزوج الثاني لهذه الأخيرة: درايتون دين. يعترف كورفيك في لحظة أنه أفشى السر، ولكنه مات بعد ذلك بقليل؛ وعرفت غوندولين الحل

قبل موت زوجها دون أن تنقله لأحد آخر: إنها تحتفظ بالصمت حتى موتها هي. وهكذا نجد أنفسنا في نهاية القصة جهلةً كما كنا في بدايتها.

هذا التطابق ليس إلا ظاهرياً، لأن القصة كلَّها تكمن بين البداية والنهاية، أي البحث عن السر؛ فنحن نعرف أن سر هنري جيمس (ولم لا؟ سر فيريكر) يكمن بالتحدي في وجود سر، في وجود قضية مطلقة وغائبة، وكذلك في الجهد المبذول للكشف عن السر، لجعل الغياب حاضراً. لقد وصلنا سر فيريكر، وذلك بالطريقة الوحيدة الممكنة: لو أنه سمّي لما وُجد أبداً، فوجوده هو الذي يشكّل السر. هذا السر هو بالتعريف غير قابل للاختراق لأنه يقوم بوجوده الخاص. البحث عن السر يجب ألا ينتهي لأنه يشكّل السرَّ نفسَه. لقد فسّر النقّاد *الصورة في السجّادة* بهذا المعنى: وهكذا كان بلاكمور Blackmur يتكلّم عن "exasperation of the mystery the presence of mystery"؛ ويذكر بلانشو Blanchot هذا "الفن الذي لا يفك الرمز، بل هو رمزُ غيرِ القابل للفك le chiffre de l'indéchiffrable." ويصفه فيليب سولير Philippe Solers بدقة أكبر قائلاً: "إن حل المسألة التي عُرضت علينا ليس إلا عرض هذه المسألة بالذات."

بلهجة أقوى، وبتفاصيل أكثر، نجد من جديد، أن قصة "*حيوان الغابة*" (١٩٠٣) تتخذ الجواب نفسَه. يعتقد جون مارتشر أن حدثاً مجهولاً وجوهرياً سوف يحدث في حياته؛ فنظّم حياتَه بأكملها لاستقبال هذا الحدث المقبل. ولقد وصفت صديقة مارتشر الشعور الذي يحرّك حياته قائلة: "كنتَ تقول إنك كنتَ تشعر دائماً منذ صغرك، وفي أعماق نفسك شعوراً بأنك منذور لشيءٍ ما نادرٍ وغريب؛ منذور لإمكانية هائلة ورهيبة، ستحصل معك عاجلاً أم آجلاً، ولديك حتى في نقي عظامك الفأل والقناعة، ومن المحتمل أن ذلك سيعذّبك."

قرّرت هذه الصديقة ماي بارترام أن تشارك في انتظار مارتشر. قدّر عالياً اهتمامَها ولم يتوانَ عن التساؤل أحياناً إن كان هذا الشيء الغريب ليس مرتبطاً بها. وهكذا عندما انتقلت إلى مكان أقرب إليه: "الشيء الكبير الذي أحسّ به طويلاً يرقد في حضن الآلهة، ربما لم يكن إلا هذا الحدث الذي كان

يؤثّر فيه عن كثب: الامتلاك الذي حدث للتو لبيتٍ في لندن." وكذلك عندما مرضت: تأثّر بالحدث، وهو مستغرقٌ في التساؤل إن كان الحدث الكبير لن يحدث واقعياً بدءاً من الآن، على شكل مصيبةٍ هي أن تختفي من حياته هذه المرأة الساحرة، هذه الصديقة المثيرة للإعجاب." هذا الشك تحوّل تقريباً إلى قناعة بعد موتها: "تلاشي صديقته وموتها، والوحدة التي أعقبت ذلك بالنسبة إليه-هذا ما كانه الحيوان في الغابة، هذا ما كانت تخبّئه الآلهة في حضنها."

ومع ذلك، لم يتحوّل هذا الافتراض أبداً إلى يقين كامل، ومارتشر إذ قدّر الجهد الذي بذلتْه ماي بارترام لمساعدته، أمضى حياته في انتظارٍ بلا نهاية ("تضاؤل الكل إلى حالة الانتظار الوحيدة"). وقبل أن تموت ماي أكّدت له أن الشيء ليس للانتظار-بل إنه قد حدث. شعر مارتشر الشعور نفسه، ولكنه اجتهد عبثاً لكي يفهم على ماذا يقوم هذا الشيء. حتى أتى يوم، أمام قبر ماي، ظهر الوحي: "طوال انتظاره، الانتظار نفسه هو نصيبه." السر كان وجودَ السرّ نفسه. أصابه الهلع من هذا الوحي، فارتمى باكياً على القبر، وانتهت القصة بهذا المشهد.

"أن يفلس المرء وتمتهن كرامته ويعلق على عمود التشهير، ويشنق ليس اخفاقاً. الإخفاق هو ألاّ يكون شيئاً." وكان بمقدور مارتشر أن يتجنّبه: كان يكفيه أن يُعير اهتماماً مختلفاً إلى وجود ماي بارترام. لم تكن السر المبحوث عنه، كما كان يعتقد أحيانا؛ ولكن حبّها كان سيسمح له بأن يتجنّب اليأس القاتل الذي استأثر به عند رؤية الحقيقة. كانت ماي بارترام قد فهمت هذا: في حب الآخر، كانت قد وجدت سرَّ حياتها هي؛ وكانت مساعدةُ مارتشر في بحثه هي "شيءَها الجوهري sa chose essentielle". سألت مارتشر: "ما يمكن أن يأمل المرء من شيء أفضل من أن أهتمّ بك." وستُكافأ: "أنا متأكّدة أكثر من أي وقت مضى من أن فضولي، كما تقول، سيكون ثمنه غالياً." وكذلك فإن مارتشر لا يعتقد أنه قال قولاً بهذه الجودة عندما هتف مروَّعاً بفكرة موتها: "غيابكِ هو غياب كل شيء." إن البحث عن السر والحقيقة ليس

أبداً إلا بحثاً بلا أي مضمون؛ فمضمون حياة ماي بارترام هو حبّها لمارتشر. الصورة التي لاحظناها على مدى القصص القصيرة تبلغ هنا حدّها الأقصى، الأعلى - الذي هو في الوقت نفسه نفيُها الديالكتيكي.

إذا كان سرُّ هنري جيمس، الصورة في السجّادة في أعماله، الخيط الذي يربط اللآلئ التي هي قصصه القصيرة المعزولة، هو بالتحديد وجود سر، فكيف يتسنّى لنا اليومَ أن نتمكّن من تسمية السر، ومن جعل الغياب حاضراً؟ ألسنا نفضح بذلك المبدأ الجيمسي الرئيس، القائم على تأكيد الغياب، وعلى استحالة الإشارة إلى الحقيقة باسمها؟ ولكن النقد نفسه (بما فيه هذا النقد) قد خضع دائماً للقانون نفسه: إنه بحث عن الحقيقة، وليس إظهارها: فالبحث عن الكنز أهم من الكنز نفسه؛ لأن الكنز لا يمكنه أن يكون إلا غائباً. يجب إذن، بعد انتهاء "هذه القراءة لجيمس"، القيام ببحث عن معنى أعماله، مع العلم أن المعنى ليس إلا البحث نفسه.

(٨)

ولد هنري جيمس عام ١٨٤٣ في نيويورك. عاش في أوربا منذ عام ١٨٧٥، في باريس أولاً، ثم في لندن. وبعد عدة زيارات للولايات المتحدة، صار مواطناً بريطانياً، وتوفّي في تشلسي عام ١٩١٦. لم يعبر في حياته أي حدث مهم: فقد أمضاها في كتابة الكتب: كتب نحوَ عشرين رواية وقصصاً قصيرة ومسرحيات ومقالات. بمعنى آخر، كانت حياته بلا معنى تماماً (ككل حضور): و هاهي أعماله، غيابٌ جوهريٌّ، تفرض نفسها بقوةٍ ما تني تتعاظم.

-٧-

التحويلات السردية

إن معرفة الأدب مهدّدة دوماً بخطرين متناقضين: إما أن تُبنى نظريةٌ منسجمة ولكنها عقيمة؛ أو يُكتفى بوصفِ "أحداثٍ"، متخيّلين أن كل حجر صغير سيخدم صرح العلم الكبير. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الأجناس، على سبيل المثال. إما أن توصف الأجناس "كما وُجدت"، أو، بطريقةٍ أكثر تحديداً، كما خصّصها التراث النقدي (الميتاأدبي): الأود l'ode والمرثية l'élégie "يوجدان" لأن هذه المسمّيات موجودة في الخطاب النقدي لعصرٍ ما. ولكن يتمّ التخلّي عن كل أمل في بناء نسقٍ للأجناس. أو يتم الانطلاق من الخصائص الرئيسة للحدث الأدبي ويتم الإعلان بأن اجتماعاتها المختلفة تُنتج الأجناس. في هذه الحالة، إما أن يكون المرء مضطرّاً للبقاء في عموميةٍ مخيِّبة ويكتفي، على سبيل المثال، بالتقسيم إلى غنائي lyrique أو ملحمي épique أو درامي dramatique، أو أن يجد نفسه أمام استحالةِ تفسيرِ غيابِ جنسٍ تكون له البنية الإيقاعية للمرثية مضمومةً إلى موضوعةٍ فرِحة. فهدف نظريةٍ للأجناس هو أن تشرح لنا نسق الأجناس *الموجودة*: لماذا هذه الأجناس، وليست تلك؟ تبقى المسافة بين النظرية والوصف غير قابلةٍ للانتقاص.

والأمر نفسه بالنسبة إلى نظرية المسرود. فحتى عهدٍ معين، لم نكن نمتلك إلا ملاحظات، دقيقة أحياناً وفوضوية في كل الأحيان، حول بناء هذا المسرود أو ذاك. ثم أتى بروب Propp فصاغ بنيةَ المسرود انطلاقاً من مئة حكاية روسية

عن الجنيّات (هكذا على الأقل فُهِمتْ محاولتُه في أغلب الوقت). في الأعمال التي تلت تلك التجربة، جرت محاولات كثيرة لتحسين الانسجام الداخلي لفرضيته؛ وأقلّ من ذلك بكثير، لملء الفراغ بين عموميتها وتنوّع المسرودات الخاصة. ثم أتى الزمن الذي تقع فيه المهمّة الأكثر إلحاحاً لتحليلات المسرود في هذا البين - بين: أي في تخصيص النظرية spécification de la théorie، وفي إقامة فئات "وسيطة"، لن تصف العامَّ ولكنها تصف النوعي générique؛ ولن تعود تصف النوعي، بل الخصوصي spécifique.

قرّرتُ أن أُدخِل إلى تحليل المسرود فيما يلي فئةً جديدةً: هي *التحويل السردي* la transformation narrative، وموقعه "وسيط" بالتحديد. وسوف أعمل على ثلاث مراحل: قراءة للتحليلات الموجودة سابقاً، وسوف أحاول أن أبيّن في الوقت نفسه غياب هذه الفئة وضروريتها؛ وفي المرحلة الثانية، سوف أصف عملها وتنويعاتها متّبعاً في ذلك أسلوباً نسقياً؛ وأخيراً، سوف أذكر بسرعة الاستخدامات الممكنة لمفهوم التحويل السردي، مع بعض الأمثلة.

كلمات قليلة فقط عن الإطار الأعم الذي تُسجَّل فيه هذه الدراسة. سوف أُبقي على التمييز بين المظاهر الفعلية والنحوية والدلالية للنص؛ والتحويلات التي ستُناقَش هنا تتعلّق بالمظهر النحوي. ومن ناحية أخرى سوف أميّز بين *مستويات* التحليل التالية: المحمول (أو الحافز le motif أو الوظيفة) والقضية والسلسلة la séquence والنص. ولا يمكن أن تتم دراسة أي مستوى من هذه المستويات إلا بالنسبة إلى المستوى الأعلى منه تراتبياً: على سبيل المثال، دراسة المحمولات ضمن إطار القضية؛ ودراسة القضايا ضمن إطار السلاسل، إلخ. وهذا التحديد الصارم يخصّ التحليل وليس الموضوع المحلَّل. بل إن من الممكن أيضاً أن يُعَرَّف النص الأدبي باستحالة الإبقاء على استقلالية المستويات. وسوف يُعنى هذا التحليل بالمسرود، وليس بالمسرود الأدبي.

قراءة:

توماشيفسكي Tomachevski هو أول من حاول التمييز فيما بين المحمولات السردية. ورأى ضرورة "تصنيف الحوافز بحسب الحدث الذي تصفه". ثم اقترح التقسيم الثنائي التالي:

"الحوافز التي تغيّر الموقف تُسمّى حوافز ديناميكية dynamiques، وتلك التي لا تغيّره تسمّى سكونية statiques." التعارض نفسه نراه عند غريماس الذي كتب: "يجب أن نُدخل تقسيم صف المحمولات، ساعين إلى فئة تصنيفية جديدة، وهي التي تحقّق التعارض بين "السكونية statisme" و"الديناميةdynamisme" بحسب ما يحويان السيمة[1] le sème "السكونية" أو السيمة "الدينامية"، والسيميمات[2] sémèmes المحمولية القادرة على تأمين معلومات سواء عن الحالات أو عن العمليات procès الخاصة بالفاعلين les actants."

وأشير هنا إلى تعارضين آخرين متشابهين ولكنهما ليسا متعلّقين بالمستوى نفسه. لقد ميز بروب (بعد بيدييه Bédier) الأسباب الثابتة من الأسباب المتغيّرة، وأعطى النوع الأول اسمَ وظائف fonctions، وأعطى الثاني اسمَ أوصاف attributs. " إن أسماء (وكذلك صفات) الشخصيات تتغيّر، وأفعالها أو وظائفها لا تتغيّر." ولكن ثبات محمولٍ أو تغيّره لا يمكن أن يقوم إلا داخل جنس (في حالته هو، حكاية الجنيات الروسية)؛ وهذا تمييز جنسي وليس عاماً (هنا، قَضَوي propositionnelle)؛ أما بالنسبة إلى التعارض الذي أتى به بارت Barthes بين الوظيفة والمؤشّر indice، فإنه يقع على مستوى السلسلة، فهو إذن يخصّ الجمل، وليس المحمولات ("صفّان كبيران من الوظائف: الصف الأول للوظائف التوزيعية distributionnelles؛ والثاني للوظائف الإدماجية intégratives.")

الفئة الوحيدة التي نمتلكها لوصف تغيرات المحمولات هي بالتالي فئة السكونية - الدينامية التي تكرّر وتشرح التعارض النحوي بين الصفة

---

(١) السيمة هي أصغر وحدة دلالية في الجملة.

(٢) السيميمة هي حزمة من السيمات.

l'adjectif والفعل le verbe. قد يبحثون عبثاً عن تقسيمات أخرى، على هذا المستوى: يبدو أن كل ما يمكن إثباته من المحمولات على المستوى النحوي، يُستهلك بهذه الصفة: "سكوني - ديناميكي"، "صفة - فعل".

ومع ذلك، إذا ما التفتنا صوب تحليلات النصوص، لا صوب التأكيدات النظرية، نرى أن تلطيفاً ما للتصنيف المحمولي ممكن، وأكثر من ذلك، نرى أنه مطلوب من هذه التحليلات (دون أن يكون مذكوراً صراحةً). وسوف أذكر هذا التأكيد عن طريق قراءة جزء من التحليل الذي أخضَع له بروب حكايةَ الجنّيات الروسية.

وهذه هي الوظائف السردية الأولى التي حلّلها بروب: "١- أحد أفراد الأسرة غائب عن البيت. ٢- يُفرض على البطل منعٌ ما. ٣- المنع يُخترق. ٤- المعتدي يسعى إلى الاستعلام. ٥- المعتدي يحصل على معلومات عن ضحيته. ٦- يحاول المعتدي أن يخدع ضحيته لكي يستولي عليها أو على أملاكها. ٧- الضحية تقع في الفخ، وبذلك تساعد عدوَّها بصورة لاإرادية. ٨- المعتدي يؤذي أحد أفراد الأسرة أو يسبّب نقصاً. ٩- يُعلَن عن المصيبة أو النقص، ويتم التوجّه نحو البطل، وبطلب أو أمر، يُرسَل أو يُترَك ليرحل. ١٠- الباحث يقبل أن يتصرّف، أو يقرّر التصرّف. ١١- البطل يغادر البيت." وكما نعلم يبلغ مجموع عدد الوظائف ٣١، وبحسب رأي بروب، إن كل وظيفة منها غير قابلة للتقسيم ولا تُقارَن بالأخرى.

ومع ذلك يكفي أن نقارن من بين القضايا المذكورة قضيتين قضيتين لكي نلاحظ أن المحمولات تتملك غالباً ملامح مشتركة ومتعارضة؛ وأنه من الممكن إذن استخراج فئات خفيّة تحدّد التركيب الذي تشكّل وظائف بروب نتاجه. وهكذا يرتدّ على بروب المأخذ الذي أخذه على سلفه فيزيلوفسكي Veselovski: وهو رفض دفع التحليل إلى أصغر وحداته (بانتظار أن يرتدّ ضدّه). وهذا الطلب ليس جديداً؛ فقد كتب ليفي - شتراوس سابقاً: "من غير المستبعد أن يتمكّن هذا التقليص من أن يُدفع إلى أبعد من ذلك، وأن يكون

جزءٌ معين، إن أخذ على حدة، قابلاً للتحليل إلى عدد صغير من الوظائف المعاودة récurrentes، بحيث إن عدة وظائف ميّزها بروب قد تشكّل، في الواقع، مجموعة التحويلات لوظيفة واحدة." سوف أتبع هذا الرأي في هذا التحليل؛ ولكن سنرى أن مفهوم التحويل سيأخذ معنى مختلفاً.

إن رصف ١ و٢ يبيّن لنا أول اختلاف. ١ يصف حدثاً بسيطاً وقع بالفعل؛ وبالمقابل فإن ٢ يذكر حدثين بصورة متزامنة. وإذا ما قلنا في الحكاية : "لا تقل شيئاً لبابا ياغا، إذا أتى" (مثال بروب) من ناحية، هناك الحدث الممكن ولكن غير الواقعي بإبلاغ بابا ياغا؛ ومن ناحية أخرى، هناك الحدث الواقعي بالمنع. بمعنى آخر، إن حدث الإخبار (أو القول) غير مقدَّم بصيغة الـــ l'indicatif، بل هو مقدَّم بوصفه إلزاماً سلبياً.

وإذا ما قارنّا بين ١ و ٣، يتبدّى لنا فارق آخر: إن غياب أحد أفراد الأسرة (الأب أو الأم) عن البيت مختلفٌ بطبيعته عن قيام أحد الأولاد بخرق المنع. فالأول يصف حالة قد تدوم زمناً غير محدّد، أما الثاني فهو حدث دقيق. وبحسب مصطلحات توماشيفسكي، إن الأول سببٌ سكوني، أما الثاني فهو سبب ديناميكي: الأول يشكّل الموقف، والآخر يغيّره.

وإذا قارنّا الآن بين ٤ و ٥، لتبدّت لنا إمكانيةٌ أخرى لدفع التحليل إلى أبعد. ففي القضية الأولى، المعتدي يسعى إلى الاستعلام؛ وفي الثانية يستعلم: القاسم المشترك بين القضيتين هو حدث الاستعلام، ولكنه موصوف في القضية الأولى على أنه نيّة، وفي الثانية على أنه شيء مفعول.

٦ و ٧ تقدّمان الحالة نفسها: أولاً محاولة الخداع، ثم الخداع. ولكن الموقف هنا أكثر تعقيداً، ففي الوقت نفسه الذي يتم فيه الانتقال من النيّة إلى التحقيق، يتم الانزلاق من وجهة نظر المعتدي إلى وجهة نظر الضحية. الحدث نفسه يمكن أن يُقدَّم من منظورات مختلفة: "المعتدي يخدع" أو "الضحية تقع في الشرك"، ومن المؤكّد أن ذلك حدث واحد.

٩ تسمح لنا بتخصيص آخر. فهذه القضية لا تدلّ على حدث جديد، بل إن البطل يأخذ علماً بالحدث. و٤ تصف أمراً مشابهاً: المعتدي يحاول الاستعلام، ولكن أفعال *استعلم وتعلّم* وعَلِمَ هي حدث من الدرجة الثانية؛ إنها تفترض مسبقاً حدثاً آخر (أو صفة أخرى) نعلمه بالتحديد.

وفي القضية ١٠، نجد شكلاً لاحظناه سابقاً: قبل أن يغادر البطل البيت، يقرّر أن يغادر البيت. مرةً أخرى لا نستطيع أن نضع القرار بسويّةِ المغادرة نفسها لأن الأول يفترض الآخر مسبقاً. في الحالة الأولى، نجد أَن الحدث عبارة عن رغبة، أو إلزام أو نيّة؛ وفي الثانية يتم الحدث بالفعل. ويضيف بروب أيضاً أن المقصود هو "بداية ردّ الفعل"؛ ولكن فعل "*بدأ*" ليس حدثاً مستقلاً، إنه المظهر (الشروعي inchoatif) لحدثٍ آخر.

من غير الضروري أن أتابع لكي أوضح المبدأ الذي أدافع عنه. ففي كل مرة تُستشعَر إمكانية دفع التحليل إلى الأمام. ومع ذلك من أجل أن نلاحظ أن هذا النقد يُظهر مظاهر مختلفة من المسرود، لن أُبقي منها إلا واحداً. ولن نتوقّف عند نقص التمييز بين الأسباب السكونية والديناميكية (الصفات والأفعال). وقد أكّد بروموِن Bremond على فئة أخرى كان بروب قد أهملها (وكذلك دوندس Dundes): يجب ألا نخلط بين حدثين مختلفين مع منظورين للحدث نفسه. المنظورية le perspectivisme الخاصة بالمسرود لا يمكنها أن تكون "مختزلة"، بل على العكس، إنها تشكّل له إحدى الخصائص الأكثر أهمية. أو كما كتب بريمون: "إن إمكانية الحدوث هكذا وإجباريته، بانقلاب وجهات النظر، ومنظورُ عاملٍ agent على منظور آخر، كبيرتان جداً...إنهما تتطلّبان، على مستوى التحليل الذي نعمل فيه، رفضَ مفاهيم مثل "بطل" و"سيء"، إلخ، وهي المتصوَّرة كظهريات dossards موزَّعة على الشخصيات مرةً واحدة وإلى الأبد. كل عاملٍ هو بطله الخاص. شركاؤه يأخذون من منظوره صفة الحلفاء، أو الخصوم، إلخ. إن هذه الصفات تنقلب عندما ننتقل من منظور إلى آخر." وكذلك: "إن السلسلةَ نفسها من الأحداث تقبل بناءات مختلفة، بحسب ما يُبنى لفائدة هذا أو ذاك من المشاركين فيها."

ولكني سأقف عند وجهة نظر أخرى هنا. إن بروب يرفض أي تحليل استبدالي paradigmatique للمسرود. ولقد صاغ صراحةً هذا الرفض: "كان بالإمكان توقّع أن تستبعد الوظيفةُ آ وظائف أخرى معيّنة تنتمي إلى حكايات أخرى. ويمكن توقّع الحصول على عدة محاور pivots، ولكن المحور هو نفسه بالنسبة إلى جميع الحكايات العجائبية." أو أيضاً: "إذا ما قرأنا تباعاً كل الوظائف، نرى أن الوظيفة تنتج عن الأخرى عن طريق ضرورة منطقية وفنية. ونرى عملياً أن أية وظيفة لا تستبعد الأخرى، بل إن الوظائف كلها تنتمي إلى المحور نفسه، وليس إلى عدة محاور."

صحيح أن بروب وجد نفسه في أثناء التحليل يناقض مبدأه الخاص، ولكن على الرغم من بعض الملاحظات المثالية "الوحشية"، فإن تحليله يبقى سياقيّاً syntagmatique بصورة أساسية. وهذا ما أثار ردّةَ فعلٍ، غير مقبولة برأيي، لدى منتقدي بروب (ليفي - شتراوس وغريماس) اللذين رفضا كلَّ مناسبة على المستوى السياقي، وعلى التعاقب، وانغلقا في استبدالية paradigmatisme حصرية جداً كهذه. ويكفي أن نذكر جملةً لليفي - شتراوس: "مستوى التعاقب الزمني يتلاشى في بنية مادية لازمنية." أو لغريماس: "التقليص كما قمنا به تطلّب تفسيراً استبدالياً ولازمنيا achronique للعلاقات بين الوظائف... وهذا التفسير المثالي، وهو الشرط الأساس لالتقاط دلالة القصة في كليتها..." إلخ. من ناحيتي أنا، أرفض أن أختار بين هذه أو تلك من وجهتي النظر هاتين. سيكون من المؤسف حرمان تحليل القصة من الفائدة المضاعفة التي يمكن أن تحملها الدراسات السياقيّة لبروب والتحليلات الاستبدالية لليفي - شتراوس.

في الحالة التي تهمّنا هنا، ومن أجل استخراج فئة التحويل، الأساسية من أجل النحو السردي، يجب أن نحارب الرفض الذي أبداه بروب لأي منظور استبدالي. إن المحمولات التي نصادفها على طول السلسلة السياقيّة متشابهة دون أن تكون متطابقة. والتحليل بوسعه أن يكسب كل شيء عندما يُظهر العلاقات التي يقيمها.

وصف:

من باب الهم الاصطلاحي، سوف أسجّل أولاً أن كلمة "تحويل" تظهر عند بروب بمعنى تحويل دلالي sémantique وليس تحويلاً نحوياً؛ وأننا نجدها عند كلود ليفي-شتراوس وغريماس بمعنى مقارب لمعناي أنا، ولكن أقل منه بكثير كما سنرى؛ ونحن نصادفها أيضاً في النظرية اللسانية الحالية بمعنى تقني، وهو ليس بمعناي بالضبط.

سنقول: تكون قضيتان على علاقة تحويلٍ عندما يبقى المحمول متطابقاً في القضيتين. وسنجد أنفسنا مضطرّين للتمييز بين نوعين من التحويلات. لنسمِّ الأولَ التحويلات البسيطة (أو التخصيصات spécifications): وهي تقوم على تغيير (أو على إضافة) عامل opérateur معيّن يخصّص المحمول. يمكن أن تُعَدّ المحمولات الأساسية على أنها مزوّدة بعامل صفر. وهذه الظاهرة تذكّر، في اللغة، بعملية المساعدة auxiliation، مفهومةً بالمعنى الواسع: أي الحالة التي يرافق فيها فعلٌ الفعلَ الرئيس، وهو مخصّص له: ("بدأ س يعمل"). يجب ألا ننسى أني أضع نفسي في منظورِ نَحْوٍ منطقي وشامل، وليس في منظور لغةٍ خاصة؛ ولن نتوقّف عند موضوعِ أن إمكانية الإشارة إلى هذا العامل بأشكالٍ لسانية مختلفة في اللغة الفرنسية، على سبيل المثال: أفعال مساعدة، ظروف، أدوات، ومفردات معجمية أخرى.

النمط الثاني هو التحويلات المعقّدة (أو ردود الأفعال)، المتّسمة بظهور محمول ثانٍ ينغرس في المحمول الأول ولا يمكنه أن يوجد بصورة مستقلّة. بينما لا يوجد في التحويلات البسيطة إلا محمول واحد، وبالتالي فاعل واحد؛ أما في التحويلات المركّبة، فإن وجود محمولين يسمح بوجود فاعلين: إن قضية "س يعتقد أنه قتل أمه"، وكذلك قضية "ع يعتقد أن س قتل أمه"، هما تحويل معقّد لقضية: "س قتل أمه".

لنلاحظ هنا أن الاشتقاق الموصوف منطقيٌّ صرف، وليس نفسياً: سأقول إن : "س يقرّر أن يقتل أمه" هي تحويل لـــ: "س يقتل أمه"، على الرغم

من أن العلاقة هي العكس نفسياً. يتدخّل "علم النفس" هنا بوصفه أداة معرفة، وليس أداةَ عمل. ونرى أن التحويلات المعقّدة تدلّ على عمليات نفسية أو على العلاقة بين حدثٍ وتمثيله.

للتحويل حدّان ظاهرياً. فمن ناحية، لا يوجد تحويل بعدُ إذا كان تغيير العامل لا يمكنه أن يُقام بصورة واضحة. ومن ناحية أخرى، لا يعود هناك تحويل، إذا وجدنا محمولين مستقلّين بدلاً من "شكلين بينيَّين deux transformes". إن الحالة الأقرب من المحمولين المحوَّلين والتي علينا أن نميّزها بعناية هي حالة الأحداث التي يكون كل منها نتيجةً للآخر (علاقة لزوم وتسبيب وافتراض مسبق). وهكذا بالنسبة إلى القضيتين: "س يكره أمه"، و"س يقتل أمه" ليس فيهما محمول مشترك، والعلاقة بينهما ليست علاقة تحول. وهناك حالة أقرب أيضاً، من الناحية الظاهرية، وهي حالة الأحداث التي نشير إليها بأفعال سببية: "س يحرّض ع على قتل أمه" و"س يعمل لكي يقتل ع أمه"، إلخ. على الرغم من أن قضيةً كهذه تنكّر بتحويل معقّد، فإننا هنا أمام محمولين مستقلّين، ونتيجة؛ ويأتي الخلط من أن الحدث الأول مخبَّأ كلياً، ولم يبق منه إلا الغاية (لم يوصف لنا كيف أن س "*يحرّض*" أو "*يعمل*".)

ولكي نعدّد الأنواع المختلفة من التحويلات، سوف أعتمد نظريةً مضاعفة: أولاً سوف أقصر الأحداث المعتبَرة على الأفعال التي يرمّزها القاموس الفرنسي، على شكل أفعال في جملة مفعولية. ومن ناحية أخرى، في وصف كل نوع سوف أستخدم مصطلحات تتوافق غالباً مع مصطلحات الفئات النحوية. يمكن لهذين الافتراضين أن يُغَيَّرا دون أن يصبح وجود التحويل السردي موضع تساؤل. - الأفعال المجتمعة داخل نمط تحول هي مجتمعة بوساطة العلاقة بين المحمول الأساسي والمحمول المحوَّل. ومع ذلك فإنها تنفصل بوساطة الافتراضات المسبقة المحتواة في معانيها. على سبيل المثال: "س يؤكد أن ع قتل أمه" و"س يُظهر أن ع قتل أمه" تحدثان تحويلَ الوصف نفسه ولكن "*أكّد*" يفترض مسبقاً أن هذا الفعل كان معروفاً من قبل، "*أظهر*"، أن س هو أول من يؤكّده.

١ - التحويلات البسيطة:

١,١ تحويلات الصيغة de mode : تعبّر اللغة عن تحويلاها فيما يخص إمكانيةَ أو استحالةَ أو ضرورةَ حدثٍ بأفعال صيغية مثل وجب و*استطاع* أو بأحد بدائلهما. والمنع المألوف جداً في القصة هو ضرورة سلبية، ومثال على الحدث يكون: "يجب على س أن يقتل أمه".

٢,١ تحويلات النية d'intention: في هذه الحالة يُشار إلى النية التي لدى فاعل الجملة بالقيام بحدث، وليس الحدث نفسه. وهذا العامل يُصاغ في اللغة بوساطة أفعال من قبيل: *حاول* و*نوى* و*خطّط مسبقاً*، مثل: "س ينوي أن يقترف جريمة."

٣,١ تحويلات النتيجة de résultat: كان يُنظر إلى الحدث في الحالة السابقة على أنه في الحالة الوليدة، بينما نجد أن هذه الحالة من التحويل تصوغه على أنه مكتمل. وفي اللغة الفرنسية يُشار إلى هذا الحدث بأفعال من قبيل: نجح *في*، *توصّل إلى*، *نال*؛ أما في اللغات السلافية فإن المظهر الاكتمالي للفعل هو الذي يعبّر عن هذه الظاهرة. ومن المفيد أن نشير إلى أن تحويلات النيّة والنتيجة، التي تسبق وتلي المحمول نفسَه أي المحمول ذا العامل صفر، قد وَصَفَها كلود برومون باسم "ثلاثية triade"؛ ولكن هذا المؤلّف يعدّها أحداثاً مستقلّة، متسلسلة سببياً ولا يعدّها تحويلات. ويصبح مثالُنا: "س ينجح في اقتراف جريمة".

٤,١ تحويلات الطريقة de manière: كل مجموعات التحويل الأخرى في هذا النمط الأول يمكنها أن تكون متّصفة بأنها "تحويلات طريقة": فهي تُخصِّص الطريقة التي يتم بها الحدث. ومع ذلك فقد عزلتُ مجموعتين فرعيتين أكثر تجانساً، جامعاً تحت العنوان الحالي ظواهر متنوّعة جداً: قبل كل شيء، إن اللغة تشير إلى هذه التحويلات بظروف؛ ومع ذلك نجد أحياناً أفعالاً مساعدة في الوظيفة نفسها: وهكذا نجد *سارع إلى*، *تجرّأ*، *تميّز*، *دأب على*؛ ومجموعة ستُشكِّل من مؤشّرات شدّةً يوجد شكلٌ منها في قضية تشبيهية أو تفضيلية، ويصبح مثالنا هنا: "س يسارع إلى ارتكاب جريمة".

٥,١ تحويلات المظهر d'aspect: لقد سبق أن أشار آ.ج. غريماس إلى التقارب الموجود بين ظروف الطريقة ومظاهر الفعل. وفي اللغة الفرنسية يجد المظهر تعبيره الأقل غموضاً في أفعال مساعدة من قبيل *بدأ*، وهو *استغرق في*، *أنهى* (شروعي، تقدّمي، وإنهائي). ولنستخرج التقارب الإحالي بين المظهر الشروعي والإنهائي وتحويلات النية والنتيجة؛ ولكنَّ تقسيمَ الظواهر إلى فئات أمرٌ مختلف، لأن فكرتَي الغاية والإرادة غائبتان هنا. وهناك مظاهر أخرى مثل الاستمراري والتكراري والتعليقي le suspensif، إلخ. ويصبح المثال هنا: "س يبدأ باقتراف جريمة".

٦,١ تحويلات الوضع de statut: إذا ما عدنا إلى مفهوم "الوضع" بالمعنى الذي أعطاه إياه ب.ل. وورف B.L.Whorf، يمكن الإشارة إلى استبدال الشكل الإيجابي لمحمولٍ بالشكل السلبي أو بالشكل المقابل، واللغة الفرنسية، كما نعلم، تعبّر عن النفي بـــ "ne...pas"، وتعبّر عن التعارض بتبديل مفرداتي. وكان بروب قد أشار إلى مجموعة التحويل هذه باختصار شديد؛ وإلى نمط العملية نفسه رجع ليفي-شتراوس بصورة خاصة عندما تحدّث عن التحويلات: "يمكن معاملة "الاختراق" كنقيض "التحريم"، ومعاملة هذا الأخير على أنه تحويل سلبي لــ"الإيعاز" وقد تبعه غريماس في هذا الطريق الذي استند بذلك على نماذج منطقية وصفها كلٌ من بروندال Brondal وبلانشيه Blanché. ويصبح مثالنا: "س لا يقترف جريمة".

٢ - التحويلات المعقّدة:

١,٢ تحويلات الظاهر d'apparence: أنتقل إلى النمط الكبير الثاني من التحويلات، تلك التي لا تُنتج تخصيصاً للمحمول البدئي، بل تُنتج ضمَّ حدثٍ مشتق إلى الحدث الأول. والتحويلات التي أسمّيها تحويلات "الظاهر" تشير إلى استبدال محمول بآخر، وهذا الأخير يمكن أن يُظن أنه الأول دون أن يكونه. وفي اللغة الفرنسية يشار إلى تحويلٍ مشابه بالأفعال: *اختلق وتظاهر وادّعى وتنكّر*، إلخ. وترتكز هذه الأفعال كما نرى على التمييز بين الشكل

والمضمون، الغائب في بعض الثقافات. وفي هذه الحالات كلّها، نجد أن الحدث في المحمول الأول غير متحقّق. ويصبح مثالنا: "س (أو ع) يتظاهر بأن س يقترف جريمةً".

٢,٢ تحويل المعرفة De connaissance: مقابل هذه الخداعات البصرية، يمكن أن نتصوّر نمط تحويلات تصف بالتحديد أخذ العلم الخاص بحدث أشار إليه محمول آخر. وهناك أفعال من قبيل: *لاحظ*، *علم*، *خمّن*، *عرف*، *جهل*، تصف الجمل والنماذج المختلفة للمعرفة. وكان بروب قد لاحظ سابقاً استقلالية هذه الأحداث، ولكن دون أن يعيرها كثيراً من الاهتمام. ولكن ليس من المستحيل الاحتفاظ بالفاعل متطابقاً: ويحيلنا هذا إلى قصص تتحدّث عن فقدان لذاكرةِ الأحداث غير الواعية inconscients، إلخ. ويصبح مثالنا إذن: "س (أو ع) يعلَم أن س قد اقترف جريمةً".

٣,٢ تحويلات الوصف de description: توجد هذه المجموعة أيضاً في علاقة متكاملة مع تحويلات المعرفة؛ وهي تجمع الأحداث المقرّرة لإثارة المعرفة. وهي في اللغة الفرنسية المجموعة الفرعية لـــ "أفعال الكلام" التي تظهر في أغلب الأحيان في هذه الوظيفة: الأفعال الحضورية، والأفعال الإنجازية التي تعبّر عن أحداث مستقلة، وهكذا: *حكى*، *قال*، *فسّر*، وعندئذ يصبح المثال: "س (أو ع) يروي أن س قد اقترف جريمةً".

٤,٢ تحويلات الافتراض de supposition: مجموعة فرعية من الأفعال الوصفية ترجع إلى أحداث لم تحدث بعد، مثل *توقّع* و*استشعر* و*شكّ* و*انتظر*: نحن هنا إزاء التوقّع، مناقضاً للتحويلات الأخرى، إن الحدث الذي يدلّ عليه المحمول الرئيس مصرَّف في المستقبل، وليس في الحاضر أو الماضي. ولنلاحظ أن تحويلات مختلفة يمكنها أن تدلّ على عناصر موقف مشتركة. على سبيل المثال، نجد أن تحويلات الصيغة والنيّة والمظهر والافتراض تتطلّب كلّها ألا يكون الحدث الذي تدلّ عليه الجملة الرئيسة قد وقع، ولكن في كل مرة توضع فيها فئة مختلفة موضع رهان. ويصبح مثالنا: "س (أو ع) يستشعر أن س سيقترف جريمةً".

٥,٢ تحويلات التذويت subjectivation: ننتقل هنا إلى دائرة أخرى، فبينما كانت التحويلات الأربعةٍ السابقة تعالج علاقات بين الخطاب وموضوع الخطاب، المعرفة وموضوع المعرفة، فإن التحويلات التالية تتعلّق بموقف الفاعل ضمن القضية. وتحويلات التذويت ترجع إلى أحداث تدلّ عليها أفعال مثل *اعتقد* وظنّ وحمل *الانطباع* واعتبر، إلخ. إن تحويلاً كهذا لا يغيّر واقعياً القضية الرئيسة، ولكنه ينسبها إلى فاعل معيّن بوصفها تأكيداً: "س (أو ع) يعتقد أن س سيرتكب جريمة". لنذكّر أن القضية الرئيسة يمكن أن تكون صحيحةً أو خاطئة: يمكن أن أصدّق شيئاً لم يحدث بالفعل.-وندخل هنا في إشكالية "الراوي" و"وجهة النظر"، في حين "س ارتكب جريمة" جملة لم تُقدَّم باسم أي شخص خاص (بل باسم المؤلّف - أو القارئ - كلّي المعرفة omniscient)، "س (أو ع) يعتقد أن س قد ارتكب جريمة" هي الأثر الذي تركه الحدث نفسه عند شخصٍ ما.

٦,٢ تحويلات الموقف d'attitude: أرجع بهذا المصطلح إلى وصوفات الحالة التي أثارتها القضية الرئيسة عند الفاعل، في أثناء ديمومتها. وهي قريبة من تحويلات الطريقة، وتتميّز عنها بأن المعلومة الإضافية تعني الفاعل هنا، أما هناك فهي تعني المحمول: إذن المقصود في هذه الحالة هو محمول جديد، وليس عاملاً يخصّص الأول. وهذا ما تعبّر عنه أفعال مثل *استمتع واشمأزّ* وسخر. ويصبح مثالنا: "س يستمتع بارتكاب جريمة" أو"ع يشمئزّ من أن يرتكب س جريمةً." وتحويلات الموقف، كتحويلات المعرفة أو التذويت، شائعة بصورة خاصة فيما اصطلح على تسميته: "الرواية النفسية".

هناك ثلاث ملاحظات قبل إنهاء هذا التعداد المختصر:

١- من الشائع إلى أقصى حد أن نلاحظ أن يُعبَّر عن أدوات عدة تحويلات بكلمةٍ واحدة في قاموس لغةٍ ما؛ ويجب ألا نخلص من ذلك إلى عدم قابلية العملية نفسها للتقسيم. على سبيل المثال، إن حدث الأفعال الدالة على "*حَكَم*" و"*هنّأ*"، إلخ، يتحلّلان إلى حكم قيمة وفعل كلام (تحويل موقف وتحويل وصف).

٢- ومع ذلك من المستحيل الآن إرساء وجود هذه التحويلات، وغياب تحويلات أخرى؛ بل إن هذا غير مرغوب، ربما، قبل أن تأتي ملاحظات أكثر عدداً لتكمل هذه القائمة أو لتناقضها. إن فئات الحقيقة والمعرفة واللفظ والمستقبل والذاتية والحكم، الفئات التي تسمح بتحديد مجموعات التحويلات المعقّدة ليست بكل تأكيد مستقلةً بعضها عن بعض. ولا ريب في أن عوائق إضافية تؤثّر في عمل الأشكال البينية les transformes: لا أستطيع هنا إلا أن أشير إلى وجود اتّجاهات البحث هذه، وأن أتمنّى أن تُتابَع.

٣- هناك مشكلة طرائقية ذات أهمية قصوى كنتُ قد تركتُها جانباً، وهي مشكلة الانتقال بين النص الملاحَظ ومصطلحاتي الوصفية. وهذه المشكلة راهنة بصورة خاصة في التحليل الأدبي حيث يكون استبدال جزء من النص الحاضر بمصطلح غير موجود فيه دائماً تجعل النقّاد يصرخون يا للكفر! يبدو أن فالقاً بدأ يرتسم بين نزعتين في تحليل المسرود: النزعة الأولى، تحليل قَضَوي أو دلالي، يبني وحداته؛ والثاني تحليل سيمي sémique، يجد وحداته كما هي في النص. وهنا أيضاً ستثبت الأبحاث اللاحقة، وحدَها، فائدة هذا الطريق أو ذاك.

تطبيق:

يبدو لي تطبيق مفهوم التحويل في وصف المحمولات السردية مستغنياً عن التعليقات. وهناك تطبيق آخر بدهي هو إمكانية وصف نصوص بوساطة هيمنة كمّيةٍ أو نوعية لهذا النوع من التحويل أو ذاك. غالباً ما يؤخذ على تحليلٍ المسرود أنه عاجز عن فهم تعقيد بعض النصوص الأدبية. فمفهوم التحويل يسمح بالتغلّب على هذا الاعتراض، ويُسمح بإرساء أسس تصنيف للنصوص في آنٍ معاً. ولقد رأينا على سبيل المثال أن رواية "*البحث عن الغرال*" كانت تتّصف بالدور الذي كان يلعبه فيها نمطان من التحويل: من ناحية، نجد أن كل الأحداث التي تحصل كانت مذكورة سابقاً؛ ومن ناحية أخرى، عندما تحدث فإنها تتلقّى تأويلاً جديداً في صيغة رمزية خاصة. وفي مثال آخر، حاولتُ في قصص هنري جيمس أن أشير إلى أماكن تحويلات

المعرفة: إنها تهيمن على سير المسرود الخطي وتحدّده. وما دمنا نتكلّم عن تصنيف، علينا طبعاً أن ندرك مسألةَ أن عملية تصنيف للنصوص لا يمكنها أن تكون إلا متعدّدة الأبعاد، وأن التحويلات توافق بعداً واحداً.

ويمكن أن نأخذ مثالاً آخر لتطبيق مسألة نظرية المسرود التي نوقشت سابقاً: وهي مشكلة تعريف السلسلة السردية، إن مفهوم التحويل يسمح بإيضاحها، إن لم يكن يسمح بحلّها.

لقد حاول عدة ممثّلين للشكلانية الروسية le formalisme russe أن يعطوا تعريفاً للسلسلة. ويستخدمه شكلوفسكي Chklovski في دراسته حول "بناء الحكاية والرواية". وهو يؤكّد أولاً وجودَ ملَكة حكم (ويقال عنها اليوم: كفاءة) في داخل كلٍّ منا تسمح لنا بالحكم فيما إذا كانت سلسلةٌ سردية كاملةً أم لا. "لا تكفي صورة بسيطة، ولا توازٍ بسيط ولا حتى الوصف البسيط لحدث لكي يتولّد لدينا الانطباع بأننا أمام حكاية." و"من الواضح أن المقتطفات المذكورة ليست حكايات؛ وهذا الانطباع لا يتعلّق بأبعادها." "لدينا انطباعٌ بأن الحكاية لم تنتهِ."، إلخ. إذن هذا الانطباعٍ لا ريب فيه. ولكن شكلوفسكي لا يتوصّل إلى إظهاره، ويعلن إخفاقَه مباشرةً: "لا أستطيع أن أقول بعدُ أيَّة صفةٍ يجب أن تصف الباعث، ولا أستطيع أن أقول: كيف يجب أن تختلط الأسبابَ لكي نحصل على موضوع." ومع ذلك، إذا ما تناولنا التحليلات الخاصة التي قام بها بعد هذا التصريح، نجد أن الحل موجود في نصّه، على الرغم من أنه لم يصُغْه.

في الواقع، بعد كل نصٍّ محلّل، يصوغ شكلوفسكي القاعدة التي تبدو له تعمل في الحالة المحدَّدة، وهكذا: "لا تقتضي القصة الفعل فحسب، بل تقتضي ردّ الفعل أيضاً، وتتطلّب نقصاً في المصادفة." "سبب الاستحالة المزيَّفة يرتكز أيضاً على التناقض؛ ففي حالة توقّعٍ مثلاً، يقوم التناقض بين نيّات الشخصيات التي تسعى إلى تجنّب التوقّع، وعملية أنه يتحقّق (حافز أوديب)." "يُقدَّم لنا في البداية موقف بلا مَخرج، ثم يُقدّم حل روحي. الحكايات التي يوضع فيها لغزٌ ويُحلّ تتعلّق بالحالة نفسها...وهذا النوع من الأسباب يتبع التسلسل الآتي:

البريء مؤهّل لأن يُدان، ويُدان، وفي النهاية يُبرَّأ." "يأتي هذا الطبع الناجز من أنه بعد الخداع باعتراف مزيَّف، يُكشَف لنا الموقف الحقيقي. وهكذا تُحترَم الصيغة." "يُسجَّل هذا السبب الجديد بالتوازي مع القص السابق، الذي تنتهي القصة بفضله."

يمكن تلخيص هذه الحالات الست التي تحدّث عنها شكلوفسكي بالطريقة التالية: السلسلة المُنجَزة والمكمَّلة تقتضي وجودَ عنصرين يمكن أن نكتبهما على النحو التالي:

١- علاقة الشخصيات	- علاقة الشخصيات المقلوبة
٢- توقّع	- تحقّق التوقّع
٣- لغز مطروح	- لغز محلول
٤- اتهام باطل	- اتهام مستبعَد
٥- تقديم مشوَّه للأحداث	- تقديم صحيح للأحداث
٦- حافز	- حافز موازٍ

إننا نرى الآن ما هو المفهوم الذي قد يكون سمح لشكلوفسكي بأن يوحّد هذه الحالات الست في "صيغة" واحدة: هذا هو التحويل بالضبط. تتطلّب السلسلة وجودَ موقفين مختلفين يوصَف كلٌّ منهما بعدد قليل من القضايا، ويجب أن يوجد تحويلٌ بين قضية واحدة على الأقل من كل موقف. في الواقع يمكننا أن نتعرّف على مجموعات التحويل المذكورة سابقاً. في الحالة ١- هناك تحويل موقف إيجابي- سلبي؛ وفي الحالة ٢- هناك تحويل افتراض: توقّع-تحقيق؛ وفي الحالات ٣- و ٤- و ٥- هناك تحويل معرفة: الجهل أو الخطأ مستبدلان بالمعرفة الصحيحة؛ وفي الحالة ٦- أخيراً، نحن في صدد تحويل طريقة: تحويل قوي نوعاً ما. وأضيف أن هناك أيضاً قصصاً ذات تحويل صفر: تلك القصص التي يخفق الجهد فيها لتغيير الوضع السابق (ومع ذلك فإن وجودها ضروري لكي نتمكّن من الحديث عن سلسلة، وعن مسرود).

من البدهي أن تكون عبارةٌ كهذه عامة جداً: وفائدتها هي أن تضع إطاراً لدراسة أي مسرود. إنها تسمح بتوحيد المسرودات، وليس بتمييزها؛ ومن أجل القيام بهذه المهمة الأخيرة، يجب أن نبوّب الوسائل التي يمتلكها المسرود لتحديد التباينات في هذه الصيغة. دون الدخول في التفصيل، لنقل إن هذا التخصيص يتم على طريقتين: هما الإضافة والتقسيم. على المستوى الوظيفي، هذا التناقض نفسه يوافق القضايا الاختيارية والتخييرية: في الحالة الأولى، تظهر القضية أو لا تظهر؛ وفي الحالة الثانية، يجب على إحدى القضايا التخييرية على الأقل أن توجد إجبارياً في السلسلة. من المؤكَّد أن طبيعة التحويل نفسها هي التي تخصّص نوع السلسلة.

يمكن التساؤل أخيراً عما إذا كان مفهوم التحويل حيلةً وصفية، أو إذا كان يتيح لنا بطريقة أكثر جوهريةً فهمَ طبيعة المسرود نفسها. أنا أميل إلى الجواب الثاني؛ وإليكم السبب: يتشكّل المسرود في توتّر فئتين شكليتين، هما الاختلاف والتشابه؛ والحضور الحصري لأحدهما يؤدّي بنا إلى نوع من الخطاب ليس مسروداً. إذا لم تتغيّر المحاميل نكون ما قبل المسرود؛ في جمود الببغائية l'immobilité du psittacisme؛ أما إذا لم تتشابه فإننا نجد أنفسنا ما بعد المسرود، في ريبورتاج مثالي، مصنوع من الاختلافات كلياً. إن العلاقة البسيطة لأحداث متعاقبة لا تشكّل مسروداً؛ يجب أن تكون هذه الأحداث منظَّمة، أي في نهاية المطاف، أن يكون لها عناصر مشتركة. ولكن إذا كانت العناصر كلها مشتركة، لا يعود هناك من مسرود، لأنه لا يعود هناك من شيء يُروى. فالتحويل يمثّل بالضبط توليفاً une synthèse للاختلاف وللتشابه. إنه يربط بين حدثين دون أن يكونا متطابقين. بدلاً من أن يكون التحويل "وحدةً بوجهين" إنه عمليةٌ مضاعفة المعنى: فهو يؤكّد الاختلاف والتشابه في آن واحد؛ وهو يشغّل الزمن ويعلّقه، بحركة واحدة؛ ؛ ويسمح للخطاب بأن يكتسب معنًى دون أن يتحوّل إلى خبر صرف؛ وباختصار شديد: إنه يجعل المسرودَ ممكناً ويعطينا تعريفَه نفسَه.

الأعمال المذكورة:

R. Barthes et al., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

C. Bremond, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.

A.G. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

Cl. Lévi-Strauss, "La structure et la forme", *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973

V. Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.

T. Todorov, *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes, Paris, Seuil, 1965



-٨-

لعبة الغيرية

في قبوي[(١)]

"لقية عَرَضية في مكتبة، إن رواية *"في قبوي"*، لدوستويفسكي...صوت الدم (وكيف تسمّى غير ذلك؟) سرعان ما سُمع، وكان فرحي عظيماً!" فريدريك نيتشه Frédéric Nietzsche، *رسالة إلى أوفربيك*.

"أعتقد أننا نبلغ مع *"في قبوي"*، قمة أعمال دوستويفسكي. أنا أعدّ هذا الكتاب (ولستُ وحيداً في ذلك) كحجر الزاوية لكافة أعماله." (أندريه جيد André Gide، *دوستويفسكي*)

"في قبوي...: ما من عمل آخر من أعمال هذا الروائي مارس تأثيراً أكثر منه في الفكر وفي التقنية الروائية في القرن العشرين." (جورج شتاينر George Steiner، *تولستوي أم دوستويفسكي*).

يمكننا أن نطيل قائمة الشواهد، ولكن لا موجِب لذلك؛ فكلٌّ منا يعرف اليوم الدور الرئيس لهذا الكتاب سواءٌ في أعمال دوستويفسكي أو في الأسطورة الدوستويفسكية، المميِّزة لعصرنا.

وإذا كانت شهرة دوستويفسكي قد طبقت الآفاق، فلم يكن الأمر كذلك بالنسبة إلى تفسير أعماله. لا ريب في أن الكتابات النقدية التي خُصّصت له لا

---

(١) آثرنا أن نحافظ على ترجمة الدكتور سامي الدروبي لهذا العنوان احتراماً منا لإنجازات هذا الراحل العظيم. أما عنوان هذه الرواية في اللغة الفرنسية فهو "Notes d'un souterrain"، وترجمته الدقيقة هي: "مذكرات من قبو". (المترجم)

تُعد ولا تحصى؛ بيد أن المشكلة هي أنها لم تهتم بأعمال دوستويفسكي إلا استثنائياً. فهذا الشخص، عاش في البداية حياةً متقلّبةً بائسة: أي كاتب سيرةٍ متبحّر كان سيقاوم أمام هذه المجموعة من السنوات التي قُضيت في سجن الأشغال الشاقة، مع الولع بالمقامرة، والصرع، والعلاقات الغرامية الصاخبة؟ وما إن يتم تجاوز هذه العتبة، حتى نصطدم بحاجز آخر: لقد أولع دوستويفسكي بالقضايا الفلسفية والدينية في عصره؛ ونقل هذا الولع إلى شخصياته، وهي حاضرة في كتبه. لذلك من النادر أن يتحدّث النقّاد عن "دوستويفسكي - الكاتب"، كما كان يُقال سابقاً: فقد شُغفوا جميعاً بـــ "أفكاره"، ناسين أنهم وجدوها في رواياته. ومن ناحية أخرى، لنفترض أنهم غيّروا المنظور، فإن الخطر ما كان ليُتحاشى، بل ما كانوا إلا ليقلبوه: هل يمكن دراسة "التقنية" عند دوستويفسكي، مع إغفال النقاشات الإيديولوجية الكبرى التي كانت تعمُر رواياته (لقد كان شكلوفسكي يدّعي أن *الجريمة والعقاب* رواية بوليسية صرفة، مع خصوصية وحيدة هي أن تأثير "التشويق" كان متأتّياً من النقاشات الفلسفية التي لا نهاية لها)؟ إن اقتراح قراءةٍ لدوستويفسكي اليوم لهي، بمعنى ما، إقامة تحدٍّ: يجب أن نتمكّن بصورة متزامنة من رؤية "أفكار" دوستويفسكي وتقنيته دون أن نميّز أياً منهما عن الأخرى.

لقد كان الخطأ الشائع لنقد التأويل (تمييزاً له عن نقد التبحّر في المعرفة)، وما يزال: ١- أن دوستويفسكي كان "فيلسوفاً" مُغفِلين "الشكل الأدبي"، ٢- ومغفلين أن دوستويفسكي فيلسوف، في حين أن النظرة الأقل تحاملاً سرعان ما تصدم بتنوّع المفاهيم الفلسفية والأخلاقية والنفسية التي تتعايش جنباً إلى جنب في أعماله. وكما كتب باختين Bakhtine في بداية دراسةٍ سوف نعود إليها: "عندما نتطرّق إلى الأدب الواسع المخصَّص لدوستويفسكي، ينمو لدينا انطباع بأننا لسنا أمام كاتبٍ-فنان واحد كَتَبَ هذه الروايات وهذه القصص القصيرة، بل نحن أمام سلسلة كاملة من الفلاسفة، وأمام عدة مفكّرين-مؤلّفين: "راسكولنيكوف، ميشكين، ستافروغين، إيفان كارامازوف، والمحقّق الكبير، وغيرهم..."

ورواية *"في قبوي"* هي المسؤولة عن هذا الوضع أكثر من أية كتابة أخرى لدوستويفسكي - ربما باستثناء "أسطورة المحقّق الكبير" -. فلدى قراءة

هذا النص يتولّد لدينا انطباعٌ بامتلاك شهادة مباشرة عن دوستويفسكي-الأيديولوجي. إذن يجب أن نبدأ به أيضاً إذا ما أردنا أن نقرأ دوستويفسكي اليوم، أو بصورةٍ أعم، إذا ما أردنا أن نفهم على ما يقوم دوره في هذه المجموعة ذات التحولّ الذي لا يتوقّف والتي نسمّيها الأدب.

تنقسم *"في قبوي"* إلى قسمين معنونين: "القبو" و"بمناسبة الثلج الذائب". ويصفهما دوستويفسكي نفسه هكذا: " فأما الجزء الذي عنوانه "القبو"، ففيه يقدّم الشخص نفسه، ويُفصح عن اقتناعاته، ويبدو أنه يوضح أسباب مجيئه، أسباب ولادته الإجبارية في مجتمعنا، وأما الجزء الثاني فهو "الذكريات" الحقيقية لبعض أحداث حياة هذا الرجل." في الجزء الأول، مرافعة الراوي، لطالما وجدنا عرْضاً لأفكار دوستويفسكي الأكثر "تميّزاً". ومن هنا أيضاً سندخل في متاهة هذا النص - دون أن نعرف بعدُ من أين سنخرج.

أيديولوجيا الراوي:

الموضوع الأول الـذي يتطرّق إليه الراوي هـو موضوع الوعي la conscience (السوزناني بالروسية soznanie). ويجب أخذ هذا المصطلح هنا بوصفه مناقضاً لعدم الوعي l'inconscience، وليس مناقضاً للاوعي l'inconscient. يباشر الراوي برسم صورتَي نوعين من الأشخاص: الأول رجل بسيط ومباشر (neposredstvenny)، "رجل الطبيعة والحقيقة" (والعبارة موجودة باللغة الفرنسية في النص). وهو إذ يتصرّف، فإنه لا يملك صورة فعله؛ والآخر هو الرجل الواعي. وعند هذا، كل فعل يُثَنّى بصورة هذا الفعل، فيبزغ في وعيه. تبدو هذه الصورة أسوأ قبل أن يحدث الفعل، وهي بذلك تجعله مستحيلاً. رجل الوعي لا يمكنه أن يكون رجل فعل. "لأن الثمرة المباشرة والشرعية والفورية للوعي، هي الجمود، هي مصالبة الذراعين الإرادية... أكرّر، وسأكرّر ذلك إلى ما لا نهاية: إذا كان البشر المباشرون جميعاً ورجال الفعل ناشطين، فذلك بالضبط لأنهم بليدون ومحدودون."

لنأخذ على سبيل المثال حالة "شتيمة من الشتائم" تثير الانتقام "عادةً". هكذا تماماً يتصرّف رجل الفعل. "لنفترض أن رغبة في الانتقام قد تملّكتهم، فما من شيء سيبقى في أنفسهم مثلما ستبقى. إن سيداً من هذا النوع يتّجه مباشرةً إلى الهدف دون أن يلوي على شيء، كثور هائج، خافض القرنين، لا يستطيع إيقافه إلا جدار." الأمر مختلف بالنسبة إلى رجل الوعي. "لقد قلت لكم ذلك، الرجل يسعى إلى الانتقام لأنه يجده عادلاً...وأنا لا أرى في ذلك أية عدالة، ولا أجد فيه أية فضيلة، وبالتالي، إذا ما شرعت في الانتقام، فلن يكون ذلك إلا من باب الشر. من البدهي، أن الشر يمكن أن ينتصر على كل شيء، وعلى شكوكي كلّها، وبالتالي أن يخدمني بنجاحٍ أكيد كقضية أولى، لأنها بالضبط ليست قضية على الإطلاق. ولكن ما العمل إذا لم أكن شرّيراً؟... إن سخطي -ومرةً أخرى، من جرّاء قوانين الوعي اللعينة هذه - لقادر على التحليل الكيميائي. هوب! وإذا بالشيء يتطاير، وبالأسباب تتبخّر، وبالمذنب المختفي؛ الإهانة تكفّ عن كونها إهانةً لتغدو قدراً، شيئاً كسُعار أسنان لا أحد مسؤول عنه، بحيث لا يبقى لي إلا المخرج الواحد الوحيد: أن أضرب على الجدار بصورةٍ أشدّ أيلاماً."

يبدأ الراوي بالتنديد بفرط الوعي هذا ("أيها السادة، إني أعطيكم تعهدي بأنَّ فرط الوعي l'archi-conscience مرضٌ ، مرضٌ حقيقي وكامل. من أجل استخدامات الحياة اليومية، يحتاج المرء إلى وعي عادي، أي إلى نصف أو ربع الحصة التي تعود لإنسان القرن التاسع عشر المتطوّر التعيس") ولكنه يدرك في نهاية تفكيره أن هذا أقلّ السوء: " على الرغم من أني حملتُ إلى معرفتكم في البداية أن الوعي، برأيي، هو أكبر مصائب الإنسان، فإني أعرف، مع ذلك، أنه يتمسّك به، وأنه لا يغادره مقابل أية عرضية." "نهاية النهايات، أيها السادة، هي عدم فعل شيء البتّة. إن اللافعل l'inaction الواعي هو الأفضل."

لهذا التأكيد رابط: التضامن بين الوعي والألم. الوعي يثير الألم، ويحكم الإنسان باللافعل؛ ولكن في الوقت نفسه، له نتيجته: "إن الألم...هو المحرّك الوحيد للوعي!" وهنا يتدخّل مصطلح ثالث، هو الاستمتاع la jouissance، ونجد

أنفسنا أمام تأكيدٍ "دوستويفسكيٍّ" جداً. ولنكتفِ الآن بعرضه دون شرحه. يؤكّد الراوي أكثر من مرة أنه في جوف ألمه الكبير سيجد مصدراً للاستمتاع، بشرط أن يعيه جيداً "استمتاع يبلغ أوج الشهوة أحياناً". وإليكم مثالاً: "لقد توصّلت إلى نقطة الإحساس بمتعة سرّية، غير عادية، متعة وضيعة، أوضع من أن تدخل في زاويتي الضائعة في ليلة من هذه الليالي المقرفة التي نراها في بطرسبورغ، وأنا واعٍ بإفراط بأني اقترفتُ شيئاً مقرفاً في ذلك اليوم، شيئاً، أقول عنه مرةً أخرى، بأن ما جرى قد جرى، وفي قرارة نفسي، سرّاً، أخذ ينهشني، ينهشني بأسنان حادة، ويقضّ مضجعي، ويدور في دمي، حتى أتت اللحظة التي تركَتْ فيها المرارةُ مكانَها لحلاوة ساقطة، ملعونة، وأخيراً لمتعة نهائية، متعة حقيقية. نعم، أقول متعة (...) وسأفسّر ذلك: كانت المتعة تأتي تماماً من الوعي مفرط الوضوح لحقارتي، لكوني أشعر بأني محشور إلى آخر جدار؛ وأن من المؤكّد أن ذلك يسير سيراً سيئاً جداً، ولكن لا يمكنه أن يكون غير ذلك..." أو أيضاً: "ولكن بالتحديد في نصف الثقة هذه cette semi-confiance ونصف اليأس هذا ce semi-désespoir الباردَين برودة مقرفة، في هذا العناء الذي يدفعك، بكل صفاء ذهن، إلى أن تدفن نفسك حياً تماماً في قبوكَ، غائصاً مقابل جهود صغيرة في موقف بلا مخرج ومشكوك فيه، في سُمّ هذه الرغبات غير المشبَعة والعائدة، في هذه الحمّى من التردّدات، ومن القرارات التي لا رجعة عنها والمتبوعة بأسفٍ مباشر تقريباً، تكمن خلاصة الاستمتاع الغريب الذي تكلّمتَ عنه."

وهذا الألم الذي يحوّله الوعي إلى استمتاع، يمكنه أن يكون جسمياً صرفاً أيضاً؛ مثل ألم الأسنان. هذا هو وصف "رجلٍ مثقّف" في اليوم الثالث من ألمه: "أنّاتُه تصبح مقرفة، شكِسة، نتنة، تستمرّ أياماً ولياليَ بطولها. ومع ذلك، هو يعرف أنه لن يجني منها أية فائدة؛ إنه يعرف معرفةً أفضل من أي شخصٍ أنه يهلك نفسه ويتلف أعصابه إلى درجة الفناء، والآخرون معه. بل يعلم أنّ الجمهور الذي يستميت أمامه، وأن عائلته بأسرها، قد تعوّدوا جميعاً على صراخه ولكن ليس من غير نفور، وأنهم لم يعودوا يعيرونه أية ثقةٍ،

ويدركون دون أن يقولوا شيئاً أنه يستطيع أن يئنّ أنيناً مختلفاً، دون مطمطات وتقلّصات، وأنه يتسلى بذلك، وليس هذا إلا من باب الخبث والاحتيال. فأنتم ترون أن الشهوة تختبئ في هذه الحالات بالضبط من الوعي والخجل." وهذا ما يسمّى مازوخية masochisme رجل القبو.

من غير أية علاقة مرئية (ولكن ربما لم يكن ذلك إلا ظاهرياً)، ينتقل الراوي إلى موضوعه الثاني الكبير: موضوع العقل، ونصيبه عند الإنسان وقيمة التصرّف الذي يريد أن يمتثل له حصرياً. يتّخذ سَوْقُ الحجج الشكلَ التالي تقريباً: ١- العقل لن يعرف أبداً إلا "المعقول"، أي "جزءاً من عشرين" فقط من الكائن البشري. ٢- إذن الجزء الأكبر من الإنسان مكوَّن من الرغبة، والإرادة التي هي ليست عقلاً. "ماذا يعرف العقل؟ العقل لا يعرف إلا ما كان لديه الوقت لمعرفته (وهناك أشياء لن يعرفها أبداً، على ما أعتقد؛ وليس هذا من باب المواساة، ولكن لماذا لا يُقال؟) في حين أن الطبيعة البشرية تتصرّف بكلّيتها، وبكل ما تملك من وعي ولاوعي، وعلى الرغم من أنها تقول خطأً، فإنها تعيش." "العقل شيء جيّد، وهذا لا يقبل النقاش، ولكن العقل ليس إلا العقل، وهو لا يُرضي إلا الملَكة العاقلة عند الإنسان، في حين أن الرغبة ظهور الحياة كلّها لإنسان، بما في ذلك عقله وكلّ ما يحكّه." ٣- من العبث إذن إرساء طريقة للعيش - وفرضها على الآخرين- على العقل فقط. "على سبيل المثال، تريدون أن تخلّصوا الإنسان من عاداته القديمة، وأن تقوِّموا إرادته طبقاً للعلم والحس السليم. ولكن ما الذي يجعلكم تعتقدون بأن هذا *ضروري*، وليس ممكناً فحسب؟ ما الذي يسمح لكم بأن تستنتجوا أن رغبة الإنسان بحاجة إلى أن تُقوَّم؟ باختصار شديد، من أين تعلّمتم أن هذا التقويم سيحمل له الفائدة الحقيقية؟" إذن يندّد دوستويفسكي بهذه الحتمية الشمولية déterminisme totalitaire التي باسمها يحاولون تفسير الأفعال الإنسانية كلّها بالرجوع إلى قوانين العقل.

يستند هذا الرأي إلى عدة حجج، ويؤدّي بدوره إلى بعض النتائج. هذه هي الحجج أولاً، وهي على نوعين: إنها مستخلَصة من جزء من التجربة الجماعية، ومن تاريخ البشرية: تطوّر الحضارة لم يقرّ حكم العقل، وهناك

سخف في المجتمع القديم مثلما هو في المجتمع الحديث. "انظروا حولكم جيداً! أنهار من الدم تسيل، تسيل بفرح عارم، وتُسفَح الشامبانيا فوقها." أما الحجج الأخرى فتأتي من التجربة الشخصية للراوي: إن الرغبات كلها لا يمكن أن تُفسّر عن طريق العقل، وأنها لو كانت كذلك، لكان الإنسان قد تصرّف بطريقة مختلفة-عمداً لكي يخالفه؛ وأن نظرية الحتمية المطلقة خاطئة، وفي مواجهة ذلك، يدافع الراوي عن الحق في النزوة: وهذا ما سيحفظه جيد Gide عن دوستويفسكي.على أية حال، إن محبة الألم هي ضد العقل، وهذا موجود (كما رأيناه سابقاً، وكما يذكّرنا به هنا: "إن الإنسان مرتبط ارتباطاً رهيباً بألمه، وهذا هوًى حقيقي، وفعل لا نقاش فيه."). وأخيراً هناك حجة تبدو متعرّضةً لبعض التناقض. في الواقع، يمكن التأكّد من أن أغلبية الأفعال البشرية تخضع، رغم ذلك، لغايات عقلانية. الجواب هنا هو: هذا صحيح ولكنه ليس إلا مظهراً. في الواقع، حتى في الأفعال العقلانية ظاهرياً، يخضع الإنسان إلى مبدأ آخر: إنه يؤدّي الفعل لذاته، وليس لكي يصل إلى نتيجة. "المهم ليس معرفة إلى أين يذهب [الطريق]، بل المهم فقط هو معرفة أنه يتقدّم." "ولكن الإنسان كائن هش ومنحوس؛ ربما يشبه لاعب الشطرنج، لا يهتمّ إلا بملاحقة الهدف، وليس بالهدف نفسه. ومن يعلم (لا نستطيع أن نُقسم عليه)، ربما كان الهدف الوحيد الذي تسعى إليه البشرية على هذه الأرض يكمن في استمرارية هذه الملاحقة، بمعنى آخر، في الحياة نفسها، وليس في الهدف بمعناه الحقيقي."

النتائج التي يمكن استخلاصها من هذا الإثبات يخصّ المصلحين الاجتماعيين جميعاً (بمن فيهم الثوريون) لأن هؤلاء يعتقدون أنهم يعرفون الإنسان كاملاً واستخلصوا من ذلك، أي من هذه المعارف الجزئية فعلياً، صورةَ مجتمع مثالي، صورة "قصر من الكريستال"؛ إن استنتاجاتهم خاطئة لأنهم لا يعرفون الإنسان؛ وما يقدّمون إليه بالنتيجة ليس قصراً، بل "بنايةً لمستأجرين فقراء". أو أيضاً خمَّ دجاج، أو مملكة نمل. "أنتم ترون، إذا كان خمّ دجاج بدلاً من قصر، وإذا بدأ المطر يهطل، ربما حشرتُ نفسي في خمّ

الدجاج لئلا أتبلّل، ولكن دون أن أذهب إلى حد اعتباره قصراً، من باب العرفان بالجميل، لأنه سيكون قد حماني من المطر. أنتم تضحكون، بل إنكم تقولون إنه في هذه الحالة: خم الدجاج وقصر الأمراء سيّان. سأجيبكم: نعم، ولك هذا إذا لم يكن الإنسان يعيش إلا من أجل ألا يتبلّل." "بانتظار ذلك، أنا لن أستمرّ في اعتبار خم الدجاج قصراً." الحتمية الشمولية ليست خاطئة فحسب، بل خطرة. بدلاً من اعتبار البشر براغيَ في آلة، أو مثل "حيوانات منزلية"، فإنهم سيُقادون إلى ذلك. هذا ما يُسمّى الاشتراكية المضادة l'antisocialisme (المحافَظَة le conservatisme) عند دوستويفسكي.

مأساة الكلام:

لو كانت *"في قبوي"* مقتصرة على هذا الجزء الأول، ولو كان هذا الجزء مقتصراً على الأفكار التي أتيتُ على عرضها، لاستغرب الناس هذه الشهرة الممنوحة لهذا الكتاب. ليس لأن تأكيدات الراوي غير متماسكة. كما يجب عدم تجريدها من أية أصالة فيها بسبب تشوّه في المنظور. إن المئة عام التي تفصلنا عن طباعة *"في قبوي"* (١٨٦٤) ربما أفرطت في تعويدنا على التفكير بمصطلحات قريبة من مصطلحات دوستويفسكي. على أن القيمة الفلسفية والأيديولوجية والعلمية الصرفة لهذه التأكيدات لا تكفي بالتأكيد لتمييز هذا الكتاب من بين مئة كتاب آخر.

ولكن ليس هذا ما نقرأه عندما نفتح *"في قبوي"*. إننا لا نقرأ كتاباً فلسفياً بل مسروداً، نقرأ كتابَ خيال. في معجزة هذا التحوّل métamorphose يقوم أول تجديد حقيقي لدوستويفسكي. ليس المقصود هنا المقارنة بين الشكل والأفكار: أي تبيان عدم التوافق بين الخيال واللاخيال la non-fiction، أو إذا شئنا بين "المحاكي le mimétique" و"الخطابي le discursif"، نجد أن هذا التبيان هو "فكرة" أيضاً، وحجم. ويجب رفض تقليص الكتاب إلى جمل معزولة، مستخرَجة من سياقها، ومنسوبة مباشرةً إلى المفكّر دوستويفسكي. من المناسب إذن، بعد أن نعرف جوهر الحجج التي ستُساق، أن نرى كيف

تصلنا هذه الحجج. لأننا لسنا أمامَ عرضٍ هادئ لفكرة، بل أمام *إخراج* mise en scène لها. ونحن نمتلك *أدواراً*، كما في موقف درامي.

الدور الأول موجَّه إلى النصوص المذكورة أو المستشهَد بها. ومنذ ظهور *"في قبوي"*، بدت للجمهور وكأنها سِجال polémique. لقد بيّن ف. كوماروفيتش V. Komarovitch في العشرينيات غالبية المراجع المنثورة أو المخبَّأة في هذه الرواية. يرجع النص إلى مجموعة إيديولوجية كانت تهيمن على الفكر الليبيرالي الروسي بين عامي ١٨٤٠ و١٨٧٠. إن تعبير "الجميل والسامي le beau et le sublime" الموضوع بين قوسين دائماً يرجع إلى كانط Kant وشيلر Schiller والمثالية الألمانية؛ وتعبير "رجل الطبيعة والحقيقة" يرجع إلى جان جاك روسو Jean-Jacques Rousseau (وسوف نرى أن دور هذا الفيلسوف أعقد)؛ والمؤرّخ الوضعي positiviste بوكليه Buckle مذكورٌ اسمياً. ولكن الخصم الأكثر مباشرةً هو معاصر روسي: نيكولاي تشيرنيشيفسكي Nicolaï Tchernchevski أستاذ التفكير للشباب الراديكالي في سنوات الستينيات، ومؤلف رواية يوتوبية وتعليمية: *ما العمل*؟ ?Que faire، وعدة مقالات نظرية، عنوان أحدها: "من المبدأ الأنتروبولوجي إلى الفلسفة". إن تشيرنيشيفسكي هو الذي كان يدافع عن الحتمية الشمولية، سواء في المقال المذكور أو عن طريق شخصيات روايته (وبصورة خاصة لوبوخوف). وهو أيضاً من جعل شخصيةً أخرى (فيرا بافلوفنا) تحلم بقصر الكريستال، ما يُحيل مباشرةً إلى المزارع الجماعية phalanstères لشارل فورييه Charles Fourier وإلى كتابات متابعيه الروس. إذن، لم يكن نص *"في قبوي"* وببساطة في أية لحظة العرضَ النزيه لفكرة: أننا نقرأ حواراً سجالياً مخاطبه الآخر كان ماثلاً في ذهن القراء المعاصرين.

إلى جانب هذا الدور الأول الذي يمكن أن نسمّيه هم (=الخطابات السابقة)، يظهر دور ثانٍ، هو دور *أنتم*، أو المخاطَب الممثَّل. يظهر هذا الـ *أنتم* منذ الجملة الأولى، وبتحديدٍ أكثر، في نقاط التعليق التي تفصل بين: "أنا رجل مريض" و"أنا إنسان خبيث": النبرة تتغيّر من الجملة الأولى إلى الثانية

لأن الرواي، يسمع، ويتوقّع ردة فعلٍ مشفِقة على الجملة الأولى، ويرفضها بالجملة الثانية. وبسرعة، تظهر الــ *أنتم* في النص. "لا شكّ أنكم لا تتنازلون إلى حيث تفهمون هذا." "ومع ذلك، ألا تعتقدون أيها السادة، أني أُبدي ندمي أمامكم، وأني أبدو معتذراً عن خطأ لا أعرفه؟... هذا ما تعتقدونه، أنا متأكّد من ذلك..."بلى، منزعجون من هذا الهذر كلّه (وأنا أشعر أنه بدأ يزعجكم)، أنتم تتجرّؤون وتسألونني." إلخ.

إن هذا النداء للمستمع المتخيَّل، وصياغة إجاباته المفترضة تتواصل على مدى الكتاب؛ وصورة الــ *أنتم* لا تبقى متطابقة. في الفصول الستة الأولى من الجزء الأول، تعبّر الــ أنتم ببساطة عن ردة فعل متوسّطة، ردة فعل السيد (العادي بين جميع الناس) الذي يستمع إلى هذا الاعتراف المحموم، ويضحك، ويحذر، وينزعج، إلخ. على أن هذا الدور يتغيّر من الفصل السابع إلى الفصل العاشر: لا تكتفي الــ *أنتم* بمجرّد ردة فعلٍ سلبية، بل إنها تتخذ موقفاً، وتصبح ردودُها طويلةً كردود الراوي. نحن نعرف هذا الموقف، إنه موقف الــ هم (لنَقُلْ، من أجل التبسيط، إنه موقف تشيرنيشيفسكي). إن خطاب الراوي يتّجه الآن نحو الــ هم مؤكّداً: "على قدر معرفتي، أيها السادة، إن قوائمكم كلها من الفوائد البشرية، قد أقمتموها بحسب الأرقام المتوسّطة للمعطيات الإحصائية وصياغات العلوم الاقتصادية." إن هذا الــ *أنتم*-هم الثاني الذي يتكلّم عنه: "أنتم تؤمنون بقصر من الكريستال، لا يُهدَم مدى الدهر..." وأخيراً في الفصل الحادي عشر والأخير، نعود إلى الــ *أنتم* الأولى، وتصبح هذه الــ *أنتم* أحد موضوعات الخطاب: "هذه الكلمات كلّها أنا الذي قلتُها طبعاً، إنها هي أيضاً آتية من القبو، صادرة عنه. خلال أربعين عاماً، ظللتُ أصيخ بسمعي إلى هذه الأحاديث من خلال شقٍّ صغير. أنشأتُها بنفسي، إذ لم يكن من شيءٍ آخر أفعله..."

أخيراً، الدور الأخير في هذه المأساة يلعبه الــ *أنا*، بــ أنا مضاعَف طبعاً، فكما نعلم، إن كلَّ ظهورٍ للــ أنا، وكل تسمية لمن يتكلّم، يطرح سياقَ لفظٍ جديد، حيث *أنا* آخر، غير مسمّى بعد، هو الذي يُلفظ. هنا يكمن الملمح

الأقوى والأكثر أصالةً في آنٍ معاً في هذا الخطاب: إن قدرته على المزج بحرية بين اللساني le linguistique والميتالساني le métalinguistique، وعلى مناقضة هذا بذاك، وعلى التراجع إلى ما لا نهاية في الميتالساني. وفي الواقع، نجد أن التمثيل الظاهر لمن يتكلّم يُتيح سلسلةً من الصور. وهذا هو التناقض: "كنتُ موظفاً شرّيراً." وبعد صفحة يقول: "عندما قلتُ لكم إني موظف شرّير منذ قليل، فقد كذبتُ عليكم." التعليق الميتالساني: "كنتُ فظّاً، وكنتُ أتلذّذ بذلك. ذلك لأني لم أدع نفسي أمسّح الجوخ، لذلك كنتُ أملك الحق في هذا التعويض (المزحة لا تكلّف غالياً، ولكني لن أمحوها. وأنا أكتبها، كنتُ أظن أنها ستكون لاذعة جداً، والآن، أُدرك أني لم أكن إلا خبيثاً ساقطاً، ولكني لن أمحوها! عامداً!)" أو: "أتابع كلامي بهدوءٍ على الناس ذوي الأعصاب المتينة." تفنيد للذات: "أقسم لكم أيها السادة، أني لا أومن بأية كلمة، ولكن إذن هنا، بأية كلمة واحدة مما أتيتُ على خربشته." إن التلاشي إلى ما لا نهاية (مثال الجزء الثاني): "في الواقع، أنتم على حق، هذا سوقي ومنحط، والأحطّ من كل شيء هو أني كنتُ أسعى إلى تبرير نفسي أمامكم. والأحط أكثر هو أني علّقت عليه. آه، وهذا يكفي في العمق، وإلا فلن ننتهي أبداً. الأمور هي دائماً بعضها أسقط من بعض..." والفصل الحادي عشر كلّه من الجزء الأول مخصّص لمسألة الكتابة: لماذا يكتب؟ لمن؟ والتفسير الذي يسوقه (إنه يكتب لنفسه، لكي يتخلّص من الذكريات الشاقّة) ليس في الواقع إلا تفسيراً من بين تفسيرات أخرى، موحى بها على مستويات أخرى من القراءة.

إن المأساة التي أخرجها دوستويفسكي في "*في قبوي*" هي مأساة الكلام، مع أبطاله الثابتين: الخطاب الحالي، الــ *هذا*؛ والخطاب الغائب للآخرين، هم؛ الــ *أنتم* والــ *أنتَ* للمخاطب، المستعد دائماً لأن يتحوّل إلى متكلّم؛ وأخيراً، الــ *أنا*، فاعل التلفّظ -الذي لا يظهر إلا عندما يلفظه تلفّظٌ. والملفوظ، مأخوذاً في هذه اللعبة، يفقد كلَّ استقرارٍ، وكلَّ موضوعية ولاشخصيةٍ impersonnalité: إذ لم يعد يوجد أفكار مطلقة، بل هناك بلورَة غير مفهومة لسيرورة منسيةٍ إلى الأبد؛ لقد صارت هذه الأفكار هشّةً مثل العالم الذي يحيط بها.

إن الوضع الجديد للفكرة هو بالتحديد إحدى النقاط التي نرى أن باختين أضاءها في دراسته عن شعرية دوستويفسكي (وتعيد ملاحظات لعدة نقّادٍ روس سابقين له: فياتشيسلاف إيفانوف Viatcheslav Ivanov وغروسمان Grosseman وأسكولدوف Askoldov وإنجلغارت Engelgardt). في العالم الروائي غير الدوستويفسكيّ، الذي يسمّيه باختين وحيد الخطاب monologique، يمكن أن تحمل الفكرة وظيفتين: التعبير عن رأي المؤلّف (وألا تكون منسوبةً لشخصية إلا لأسباب تسهيلية)؛ أو بما أنها لم تعد فكرة يبيّن المؤلّف إقراره لها، فهي تعمل كخصيصة نفسية أو اجتماعية للشخصية (من قبيل المجاز المرسل). ولكن ما إن تظهر الفكرة جديةً فإنها لا تنتمي إلى أحد. "كل ما هو جوهري وحقيقي في الضمائر المتعدّدة يشكّل جزءاً من سياق "الوعي بصورة عامة"، وهو مجرّد من الفردية l'individualité. وبالمقابل، نجد أن كل ما هو فردي، وكل ما يميّز وعياً عن آخر وعن الآخرين، ليس له أية قيمة للمعرفة la cognition بصورة عامة، ويتعلّق بالتنظيم النفسي أو بحدود الشخص الإنساني. وفي الواقع الحقيقي، لا توجد ضمائر فردية. إن المبدأ الوحيد للفردنة المعرفية l'individualisation cognitive الذي تعترف به المثالية هو *الخطأ*. الحكم الصحيح ليس مرتبطاً أبداً بشخص، بل يرضي سياقاً واحداً وحيداً وحيد الخطاب بصورة أساسية. وحدَه الخطأ يجعل الأمرَ فردياً."

تتجلّى "الثورة الكوبرنيكية" عند دوستويفسكي بالتحديد، بحسب رأي باختين، في أنه ألغى لاشخصيةَ l'impersonnalité الفكرة وصلابتَها. الفكرة عنده دائماً "فردية بينية interindividuelle وذاتية بينية intersubjective" و"مفهومه المبدع للعالم لا يعرف حقيقةً لاشخصية، وأعماله لا تحوي حقائق جديرةً بالعزل." بمعنى آخر، إن الأفكار تفقد وضعها الفريد المميَّز، وتكفّ عن كونها جواهر خالدة لتندمج في دارات واسعة من الدلالة، في لعبةٍ رمزية واسعة. بالنسبة إلى الأدب السابق (إن تعميماً كهذا يبقى مخطئاً)، الفكرة مدلول صرف، وهي مدلول عليها (بوساطة كلمات أو أحداث) ولكنها لا تدلّ بذاتها (إلا إذا كانت مثل خصيصة نفسية). بالنسبة إلى دوستويفسكي،

وبدرجات مختلفة بالنسبة إلى بعض معاصريه (مثل نرفال Nerval في *أوريليا* Aurélia)، الفكرة ليست نتيجةً لسيرورة تمثيلٍ رمزي، بل هي جزء مكمّل لها. إن دوستويفسكي يزيل الفارق بين *خطابي* و*تقليدي* معطياً الأفكارَ دورَ *مُرمِّزٍ* symbolisant، وليس دورَ *مُرمَّزٍ* symbolisé فقط. إنه يحوّل فكرة التمثيل ليس برفضها أو بتقليصها، بل على العكس تماماً (حتى لو بدت النتائج متشابهة)، يحوّلها بمدّها على مجالات بقيت غريبةً عنها حتى ذلك الحين. كان بالإمكان أن يوجد في" *خطرات* Pensées" باسكال Pascal إثباتات حول قلبٍ لا يعرفه العقل، كما في كتاب *"في قبوي"*؛ ولكن لا يمكن أن نتخيّل *الخطرات* *تتحول* إلى "حوار داخلي" كهذا، حيث من يتلفّظ يدين نفسَه في الوقت نفسه ويناقض نفسه، ويتّهم نفسه بالكذب، ويحكم على نفسه بطريقة مضحكة، ويسخر من نفسه- ومنا.

عندما قال نيتشه: "إن دوستويفسكي هو الوحيد الذي علّمني شيئاً ما في علم النفس"، فإنه كان يشارك في تقليد مديد يقرأ النفسيَّ والفلسفيَّ والاجتماعيَّ في الأدب - ولكنه لا يقرأ الأدب نفسَه، ولا الخطاب؛ ولا يدرك أن التجديد عند دوستويفسكي أكبر بكثير على المستوى الرمزي منه على مستوى علم النفس الذي لا يعدو كونه هنا إلا عنصراً بين عناصر أخرى. لقد غيَّر دوستويفسكي فكرتَنا عن الفكرة وتمثيلنا للتمثيل.

ولكن هل هناك علاقة بين موضوع الحوار والموضوعات المذكورة في الحوار؟..إننا نشعر أن المتاهة لم تُظهر لنا كلَّ أسرارها بعد. فلنسلك طريقاً آخر، ولننخرط في قطاع لم يُستكشف بعد: الجزء الثاني من الكتاب. من يعلم؟ فقد يظهر لنا السبيل الغامض بأسرع ما يمكن.

هذا الجزء الثاني سردي بصورةٍ تقليدية أكثر، ولكنه لا يُبعد إلى هذا الحد عناصرَ مأساة الكلام التي صادفناها في الجزء الأول. الـــ *أنا* والـــ *أنتم* يتصرّفان بطريقة متشابهة، بيد أن الـــ هم تتغيّر وتنمّي أهميتَها. وبدلاً من أن يدخل المسرود مع النصوص السابقة في حوار، وجدال - إذن في علاقة سياقية

syntagmatique، فإنه يتخذ شكل السخرية (علاقة استبدالية paradigmatique)، مقلّداً وقالباً مواقف المسرودات السابقة. بمعنى ما، إن *"في قبوي"* تحمل نيّةَ دون كيخوتة Don Quichotte نفسَها: التهكّمة la parodie من أدبٍ معاصر، مهاجماً إياه سواءٌ إما بالمحاكاة الساخرة pa parodie وإما بالسجالٍ المفتوح. ودور روايات الفروسية يلعبه هنا الأدب الرومانسي، الروسي والغربي. وبتحديدٍ أكثر، إن هذا الدور ينقسم إلى اثنين: يشارك البطل في المواقف التي تسخر من التقلبات الطارئة les péripéties مثل *ما العمل؟* لتشيرنيشيفسكي؛ وأيضاً في اللقاء مع الضابط أو اللقاء مع ليزا. لقد اعتاد لوبوكوف، في رواية تشيرنيشيفسكي، ألا يتخلّى عن طريقه إلا للنساء وللعجائز؛ وعندما لم يبتعد أحد الأشخاص الأجلاف عن طريقه، قام لوبوكوف ذو القوة الجسدية الكبيرة بوضعه في حفرة بكل بساطة. شخصية أخرى، كيرسانوف، التقى بإحدى المومسات، وبسبب حبّه لها، أخرجها من وضعها (إنه طالب في كلية الطب، مثل عشيق ليزا). هذا المخطّط التهكّمي ليس مذكوراً في النص أبداً. وبالمقابل، فإن رجل القبو نفسه واعٍ للتصرّف (لإرادة التصرّف) مثل الشخصيات الرمزية في بداية القرن؛ الأعمال والأبطال منكورة كلّها هنا بالاسم، وهم: غوغول Gogol (*النفوس الميتة*، ومذكرات مجنون، و*المعطف* -وهذا الأخير دون ذكر صريح)، غونتشاروف Gontcharov (*قصة عادية*)، نيكراسوف Nekrassov، بايرون Bayron (*مانفرد*)، بوشكين Pouchkine (*العيار الناري*)، ليرمونتوف Lermontov (*ماسكاراد*)، جورج ساند George Sand، وحتى دوستويفسكي نفسه (*مُذَلّون ومهانون*). بمعنى آخر، إن أدب الثلاثينيات والأربعينيات الليبيرالي قد سُخر منه عبر مواقف مستعارة من أدباء الستّينيات الراديكاليين. الأمر الذي يشكّل اتهاماً غير مباشر لهؤلاء وأولئك.

بعكس الجزء الأول، نجد أن الدور الرئيس هنا يلعبه الأدب الرومانسي. البطل- الراوي هو أحد مُريدي هذا الأدب الرومانسي ويرغب في أن يضبط سلوكه عليه. ومع ذلك- وهنا تكمن المحاكاة الساخرة - نجد أن هذا السلوك مفروض في الواقع من منطق آخر تماماً، ما جعل المشاريع الرومانسية تخفق

الواحد تلو الآخر. التناقض مدهش تماماً لأن الراوي لا يكتفي بأحلام غامضة وسديمية، بل إنه يتصوّر كل مشهد قادم بكل تفاصيله، وعدة مرات متعاقبة أحياناً، ولا تظهر توقّعاته صحيحةً أبداً: لقد حلم (وسوف نرى كيف كان هذا الحلم رومانسياً) بمشاجرةٍ تنتهي بأن يُرمى من النافذة ("يا إلهي! ما كنتُ سأعطيه من أجل خلاف جيد، وأكثر عدلاً، خلاف مناسب أكثر، و*أدبيّ* أكثر، لأقول ذلك!") في الواقع، كان يعامَل كشخص لا يستحق المشاجرة، بل حتى كشخص غير موجود نهائياً. وبعد ذلك، بخصوص الضابط نفسه، حلم بمصالحة غرامية، ولكنه لا يتوصّل إلا إلى الاصطدام به "على قدم المساواة الكاملة". وعند الحادثة مع زفيركوف، حلم بسهرة يكون الجميع فيها معجبين به ويحبّونه. ثم عاشها بإذلال كبير. وأخيراً مع ليزا، لقد لبس الحلم الأكثر رومانسيةً تقليدياً: "على سبيل المثال، سوف أنقذ ليزا لأنها تزورني ولأنها تكلّمني...وسأطوّر عقلها، وسأربّيها، وسوف ينتهي الأمر بأن أدرك أنها تحبّني، بأنها مشغوفة بي، وسوف أتظاهر بأني لم أفهم." إلخ. ومع ذلك، عندما تأتي إليه ليزا يعاملها معاملةَ مومس.

وأحلامه أكثر رومانسيةً أيضاً عندما لا تكون متبوعةً بأي حدث محدَّد. وهكذا حلمه اللازمني الذي نجده في الفصل الثاني: "على سبيل المثال، أنتصر، طبعاً الآخرون مسحوقون ومضطرّون إلى الاعتراف، برضاهم التام، بخصالي العديدة، وأنا أسامحهم، جميعاً. شاعر، ونبيل البرلمان، أسقط عاشقاً؛ ألمس أكوام الملايين التي أضحّي بها مباشرةً للجنس البشري، ثم أعترف بسرعة أمام الشعب بصغائري، التي هي بطبيعة الحال ليست عادية، ولكنها تحوي كميات مجنونة من "الجميل" و"السامي"، في أسلوب مانفرد."، إلخ. أو أيضاً مع زفيركوف الذي يرى مسبقاً ثلاث روايات متعاقبة لمشاهد لن تحصل أبداً: في المشهد الأول، هذا يقبّل قدميه؛ وفي المشهد الثاني، يتصارعان في مبارزة؛ وفي الثالث، يعضّ الراوي يدَ زفيركوف، فيُرسل إلى معتقل الأشغال الشاقة، وبعد خمس عشرة سنة، يعود إلى عدوّه، ويقول له: "انظر أيها الوحش، انظر إلى خدّيَّ النحيلين، وإلى أسمالي البالية، لقد فقدتُ كل شيء: العملَ والسعادة والفن والعلم و*المرأةَ التي كنتُ أحبّها*، وهذا كلّه بسببك. هذان مسدّسان، لقد جئت لأفرّغ مسدّسي...

وأسامحك. - في هذه اللحظة، أطلقتُ في الهواء ثم لن يسمع أحد يتكلّم عني... - كنتُ على حافة الدموع، ومع ذلك، في اللحظة نفسها، كنتُ أعرف - لم يكن الشك مسموحاً - أن هذا كله قد أخذتُه من سيلفيو ومن *ماسكاراد* لليرمونتوف."

إن أحلام اليقظة هذه كلّها تجري صراحةً باسم الأدب، باسم أدبٍ معيّن. وعندما تكاد الأحداث تجري بصورةٍ مختلفة، يصفها الراوي بأنها ليست أدبية ("كل هذا سيكون بائساً، ولاأدبياً، وتافهاً!"). وهكذا يرتسم منطقان أو مفهومان للحياة: الحياة الأدبية أو الكُتُبية والواقع أو الحياة الحية. "نحن جميعاً غير معتادين على الحياة، لقد صرنا جميعاً عرجاناً، بعضنا أكثر من بعض. نحن غير معتادين إلى درجة أننا نشعر، أحياناً، بنوعٍ من النفور أمام "الحياة الحية"، وبالتالي، نكره أن نُذكَّر بوجودها. ذلك أننا وصلنا إلى نقطة تقول إن هذا صحيح جداً إذا لم نتأمّل "الحياة الحية" كعمل، أو كوظيفة عامة تقريباً، وأننا نفكّر في قرارة أنفسنا جميعاً أن عالم الكتب أفضل (...) اتركونا وحيدين بلا كتب، وسرعان ما سنختلف ونضيع..." هكذا تكلّم الراوي الخائب في نهاية *"في قبوي"*.

السيد والعبد:

في الواقع نحن لا نشهد رفضاً بسيطاً لأحلام اليقظة. الأحداث الممثَّلة لا تنتظم بطريقة تدحض بها المفهوم الرومانسي للإنسان فحسب، بل تدحضها بحسب منطق خاص بها. يفسّر هذا المنطق، الذي لم يُصَغْ قطّ ولكنه ممثَّل باستمرار، الأحداثَ جميعاً، الجانحة ظاهرياً، ويفسّر أفعال الراوي وأفعالَ من يحيطون به جميعاً: إنه منطق السيد والعبد، أو كما يقول دوستويفسكي، منطق "الاحتقار" و"الإذلال". وبدلاً من أن يكون تصرّف رجل القبو تصويراً للنزوة، وللاعقلاني وللعفوي، فإنه يخضع لمفهوم ترسيمة[1] schème محدَّد، كما قال رينيه جيرار René Girard.

(١) هو تخطيط ذهني متوسّط بين الإدراك الجزئي الواضح والمعنى المجرّد، وهو، في فلسفة كانط، ما يسمح للذهن بالانتقال من الإدراك الحسّي إلى الإدراك العقلي. (المترجم)

رجل القبو يعيش في عالم ذي قيم ثلاث: أدنى ومساوٍ وأعلى. ولكن هذه القيم تشكّل سلسلةً منسجمة ظاهرياً فقط. أولاً، إن مصطلح "مساوٍ" لا يمكن أن يوجد إلا منفياً: وهذه هي الصفة الخاصّة بعلاقة السيد - العبد نفسها، أن تكون حصريةً، وألا تقبل أي مصطلح ثالث. من يتطلّع إلى المساواة يشعر في الوقت نفسه بأنه لا يملكها؛ إذن لن يرى نفسه يعزو الدورَ للعبد. ما إن يشغل شخصٌ أحد قطبي العلاقة، فإن شريكه يرى نفسه مرتبطاً بالقطب الآخر آلياً.

ولكن أن يكون المرء سيداً فليس ذلك بأسهل. في الواقع، ما إن يرى المرء نفسه راسخاً في تفوّقه، حتى يختفي هذا التفوّق بالفعل نفسه: لأن التفوّق لا يوجد، بصورة مفارقة، إلا بشرط أن يُمارَس على متساوين؛ وإذا ما ظُنَّ أن العبد متدنٍّ فإن التفوّق يفقد معناه. وبتحديدٍ أكثر، يفقد التفوّق معناه عندما لا يفهم السيد علاقته مع العبد فحسب، بل عندما يفهم صورة هذه العلاقة أيضاً؛ أو، إذا شئنا، عندما يعيها. هنا بالضبط يكمن الاختلاف بين الرواي وبقية الشخصيات في كتاب *"في قبوي"*. لأول وهلة، قد يبدو هذا الفارق وهمياً. فهو نفسه كان يؤمن به في سن الرابعة والعشرين: "كان ثمة شيء يعذّبني، وهو بالضبط هذا: أني لم أكن أشبه أحداً، وأن أحداً لم يكن يشبهني.'ذلك أني أنا وحيد، أما هم فهم جميعاً' كنتُ أقول لنفسي وأنا أضيع في الافتراضات." ولكن الراوي يضيف بعد ست عشرة سنة: "يُرى من هذا أني لم أكن إلا صبياً غراً." في الواقع، لا يوجد الاختلاف إلا في نفسه، وهذا يكفي. ما يجعله مختلفاً عن الآخرين، هو رغبته في ألا يتميّز عنهم؛ وبمعنى آخر، وعيه، وهذا ما كان يمجّده في الجزء الأول. ما إن يغدو الإنسان واعياً لمشكلة المساواة، وما إن يعلن أنه يريد أن يكون متساوياً، حتى يؤكّد أنه ليس متساوياً في هذا العالم الذي لا يوجد فيه إلا أسياد وعبيد، وهو يؤكّد إذن أنه أدنى -مثلما هم الأسياد فقط "متساوون"-. يتربّص الإخفاق برجل القبو من كل حدب وصوب: المساواة مستحيلة؛ والتفوّق مجرّد من المعنى؛ والدونية مؤلمة.

لنأخذ الحادثة الأولى، اللقاء مع الضابط. يمكن أن نرى رغبةَ الراوي في أن يلقي بنفسه من النافذة رغبةً غريبةً؛ أو يلجأ إلى "المازوخية" التي حدّثنا عنها في الجزء الأول لكي يفسّر هذه الرغبة. ومع ذلك، فإن التفسير في مكان آخر، وإذا ما حكمنا على رغبته بالسخف، فذلك لأننا نأخذ بالحسبان أفعاله المطروحة علناً فقط، وليس ما نفترضه مسبقاً. فمن حيث المبدأ، تتطلّب المشاجرةُ المساواةَ بين المشاركين فيها: *لا يتخاصم إلا المتساوون*. (كتب نيتشه- كان ذلك درساً في علم النفس الذي اقتبسه من دوستويفسكي: "المرء لا يكره رجلاً مادام يراه أدنى منه، بل يكرهه عندما يعدّه مساوياً له أو أعلى منه فقط.") وإذ خضع الضابط لمنطق السيد والعبد نفسه، فإنه لا يستطيع أن يقبل هذا الاقتراح: إن طلب المساواة يعني أن الطالب أدنى، فالضابط سيتصرّف على أنه أعلى إذن. "لقد أمسك بي من كتفيّ، ودون كلمة إنذار أو تفسير، جعلني أغيّر مكاني، ثم مرّ كما لو أنه لم يلاحظ وجودي." وهكذا نرى أن بطلنا وجد نفسه في منزلة العبد.

يبدأ رجل القبو الحلم وهو منطوٍ في حقده - لم يحلم بالانتقام بالضبط، بل بحالة المساواة. وقد كتب رسالةً إلى الضابط (لم يرسلها) يجب أن توصل هذا الأخير، إما إلى المبارزة، أي إلى مساواة الخصمين؛ أو إلى أن يقوم "بقفزة في بيتي لكي يرتمي على رقبتي ويقدّم لي صداقته. وكم سيكون ذلك جميلاً، وعندها سنبدأ الحياة!" بمعنى آخر، إلى مساواة الأصدقاء.

ثم يكتشف الراوي طريق الانتقام. إنه يقوم على عدم إفساح الطريق على جادة نيفسكي حيث يتنزّه الاثنان غالباً. مرةً أخرى، إن ما يحلم به هو المساواة. "لماذا تتنحّى أنتَ أولاً؟ قلتُ وأنا أعلن الحرب على نفسي، وأنا أستيقظ على دقات الساعة الثالثة صباحاً، في نوبة أعصابي الحادة- لماذا ستكون أنتَ وليس هو؟ ليس من قانون لهذا. وهذا غير مكتوب في أي مكان، أليس كذلك؟ فليتنازل كل واحد منكما كما يحدث عندما يلتقي الناس الراقون: هو يترك لك نصف الممر وأنتَ النصف الآخر، وتتلاقيان هكذا باحترامٍ متبادل." وعندما يحدث اللقاء، يتبيّن للراوي: "لقد وقفتُ معه على قدم المساواة

علناً." على أية حال هذا ما يفسّر الحنين الذي يشعر به الآن نحو هذا الكائن قليل الجاذبية ("ماذا يفعل في هذه اللحظة، صديقي الناعم؟...")

والحادثة مع زفيركوف تخضع للمنطق نفسه تماماً. يدخل رجل القبو إلى غرفةٍ يجد فيها رفاق المدرسة كلّهم مجتمعين. هم أيضاً تصرّفوا وكأنهم لا يرونه، ما أيقظ في نفسه الرغبةَ الملحّة بأن يثبت لهم بأنه يساويهم. وأيضاً، عندما علم بأنهم يتأهّبون للاحتفال برفيق قديم (لا يهمّه بأية حال) فقد طلب المشاركة في حفلة السكر: في أن يكون مثل الآخرين. ألف عقبةٍ اعترضت طريقه؛ لن يرضى بأقل من تذليلها، ويحضر العشاء المقدَّم لزفيركوف. ومع ذلك، لا يتوهّم الراوي في أحلامه: إما أن يرى نفسه مذلولاً من زفيركوف، أو يرى نفسه مُذِلاً له: ليس لديه إلا الخيار بين إذلال النفس واحتقار الآخر.

يصل زفيركوف ويتصرّف بطريقة لبقة، ولكن، هنا أيضاً، يردّ الفعلَ رجلُ القبو على المفترَض مسبقاً وليس على المطروح. وهذه اللباقة نفسها تجعله متوفّزاً: "هكذا إذن، إنه يرى نفسه متفوقاً إلى مالا نهاية تحت كل العلاقات؟(...) وإذا كانت الفكرة البائسة التي تقضي بأنه كان متفوقاً عليّ إلى مالا نهاية وأنه لا يستطيع أن ينظر إليّ إلا نظرات متّقدة، إذا كانت الفكرة قد ذهبت مباشرةً، ودون أية رغبة في جرحي، لتنحشر في عقله، عقل الخروف؟"

الطاولة التي جلسوا حولها مستديرة، ولكن المساواة تقف هنا. كان زفيركوف ورفاقه يلمّحون إلى فقر الراوي ومصائبه، باختصار، إلى تدنّيه- لأنهم هم أيضاً خاضعون لمنطق السيد والعبد، وما إن يطلب أحدٌ ما المساواة، حتى يفهموا أنه في حالٍ أدنى. لقد كفّوا عن إعارته انتباهَهم، على الرغم من جهوده كلّها. "كان من المستحيل أن يذلّ نفسه بطريقة أكثر انحطاطاً، وأكثر قصداً." وبعد ذلك، عند أول فرصة، طلب المساواة من جديد (الذهاب مع الآخرين إلى الماخور)، ورُفض، ثم تبع ذلك أحلامُ تفوّقٍ جديدة، إلخ.

الدور الثاني لم يُرفَض له تماماً، على أية حال: لقد وجد كائنات أضعف منه، وهو سيّدها. ولكن هذا لم يجلب له أي رضًى، لأنه لا يستطيع أن يكون سيداً على طريقة "الرجل الفاعل". إنه يحتاج إلى طريقة صيرورة-سيد، وليس إلى حالة التفوق. وهذه الآلية مذكورة بطريقة مختصرة في ذكرى تعود لأيام المدرسة: "ذات مرة، كان لي صديق، ولكني كنتُ مستبدّاً في أعماقي. وكنتُ أريد أن أسيطر عليه كسيدٍ مطلق. وكنتُ أريد أن أنفخ فيه احتقار محيطه الذي طلبتُ منه أن يُجري معه قطيعةً متعالية ونهائية. لقد أخافته صداقتي المتحمّسة: كنتُ أُوصِلُه حتى البكاء، والتشنّج. وكان روحاً ساذجةً وواثقة. ولكن عندما انقطع إليّ تماماً، أخذتُ أكرهه وأبعده عني، حتى إني اعتقدتُ أني لم أكن بحاجة إليه إلا لكي أقهره وأُخضعه." بالنسبة إلى سيد واعٍ، عندما يخضع العبد، لا يعود يشكّل أية أهمية.

ولكن في قصة ليزا على وجه الخصوص، يجد رجل القبو نفسه في القطب الآخر من العلاقة. ليزا مومس، وهي في أدنى دركات السلّم الاجتماعي. وهذا ما أتاح لرجل القبو، لأول مرة، أن يتصرّف بحسب المنطق الرومانسي الأثير لديه: أن يكون مترفّعاً وكريماً. ولكن كان يعلّق أهميةً ضئيلةً على انتصاره بحيث إنه كان مستعدّاً لنسيانه في اليوم التالي، لانشغاله الكامل بعلاقته مع أسياده. "ولكن من المؤكّد أن المهم والجوهري لم يكن هنا، كان عليّ أن أنقذ سمعتي في نظر زفيركوف وسيمونوف. كان هذا هو الأمرَ الأساس. وليزا، نسيتُها تماماً في زحمة مشاغلي هذا الصباح." وإذا عادت الذكرى، فذلك لأن رجل القبو يخشى، في أثناء لقاءٍ مقبل، ألا يبقى في المستوى الرفيع الذي نهض إليه. "أمس، عدّتني...بطلاً، أما الآن، هه..." إنه يخشى أن تصبح ليزا محتقرةً له، هي الأخرى، وأن يعود مذلولاً من جديد. ومن مصادفة الأمور، أنها عادت إليه في لحظةٍ تعرّض فيها للإذلال من خادمه. لذا كان أول سؤال يوجّهه إليها: "هل تحتقرينني؟" وبعد نوبة هستيريا، بدأ يعتقد أن الأدوار صارت الآن مقلوبةً نهائياً، وأنها هي التي صارت بطلةً، وأني أنا مخلوق مذلول ومهمَل مثلما كانت هي في نظري، في تلك الليلة- منذ

أربعة أيام اعتباراً من اليوم." ما أثار لديه الرغبةَ في أن يصبح سيداً، فامتلكها وأعطاها مالاً بعد ذلك، كما يفعل مع أية مومس. ولكن حالة السيادة لا تحوي متعةً لديه، وصارت رغبته الوحيدة هي أن تختفي ليزا. وبعد أن ذهبت، اكتشف أنها لم تأخذ المال. إذن لم تكن أدنى منه! واستعادت قيمتَها كلها في نظره، وطار للحاق بها. "لماذا؟ أركع على ركبتيَّ أمامها، وأنفجر باكياً، ذارفاً دموع الندم، ألثم قدميها، وأتوسّل صفحَها!" لم تكن ليزا تنفعه بوصفها أَمَةً، بل عادت ضروريةً بالنسبة إليه بوصفها سيدةً ممكنة.

إننا نفهم الآن أن أحلام اليقظة الرومانسية لم تكن خارجةً عن منطق السيد والعبد: إنها النسخة الوردية لما يكون تصرّفُ السيد نسختَه السوداء. العلاقة الرومانسية للمساواة أو للكرم تفترض التفوّق مسبقاً، تماماً مثلما تفترض المشاجرةُ المساواةَ. وعندما علّق الراوي على لقائه الأول مع ليزا، أدرك ذلك تماماً: "لقد أهملوني، وكنتُ أريد أن أهمِل بدوري. لقد عوملتُ كخرقة مهترئة، فأردت بدوري أن أمارس إمبراطوريتي...تلك هي المسألة. وأنتِ تصوّرتِ أني أتيتُ خصيّصاً لكي أنقذكِ، أليس كذلك؟" "إنما كنتُ بحاجة إلى القدرة، في ذلك اليوم، كنتُ أحتاج إلى اللعب، إلى أن أدفعكِ حتى البكاء، إلى أن أحطّ من قدرك، إلى أن أثير نشيجك، هذا ما كنتُ أحتاج إليه ذلك اليوم!" إذن إن المنطق الرومانسي ليس مهاجَماً بعنف من منطق السيد والعبد فحسب، بل إنه غير مختلف عنه؛ لهذا نرى الأحلام "الوردية" تتناوب بحرية مع الأحلام "السوداء".

والحبكة كلّها في هذا الجزء الثاني من "في قبوي" ليست إلا استغلالاً لهاتين الصورتين الرئيستين في لعبة السيد والعبد: المحاولة الفاشلة لبلوغ المساواة والتي تتوَّج بالذل؛ والجهد العبثي أيضاً للانتقام -لأن نتائجه عابرة-، والذي ما هو، في أحسن الأحوال إلا تعويض: يذلّ ويحتقر لأنه أُذِلّ واحتُقِر. إن الحادثة الأولى مع الضابط تقدّم تكثيفاً للاحتمالين؛ وبعد ذلك يتناوبان تبعاً لقاعدة التناقض: رجل القبو، الذي أذله زفيركوف ورفاقه، يذلّ ليزا، وبعد ذلك يُذلّه خادمه أبولون، ثم ينتقم من ليزا مرةً أخرى؛ إن تعادل

المواقف مشارٌ إليه إما بتطابق الشخصية، أو بتشابهٍ في التفاصيل: وهكذا "كان أبولون ينشّ ويلثغ بلا توقّف." في حين أن زفيركوف كان يتكلّم "ناشاً، ولاتغاً وماطّاً الكلمات، لم يكن ذلك يحصل له من قبل." إن المشهد مع أبولون، الذي يُخرج علاقةً ملموسة بين سيدٍ وعبد، يخدم كشعار لمجموع هذه الانقلابات ذات النزوات القليلة.

الكائن والآخر:

سيكون رجل القبو مسوقاً باستمرار إلى تحمّل دور العبد؛ وهو يألم لذلك أشدّ الألم؛ ومع ذلك، فإنه يسعى إليه، ظاهرياً. لماذا؟ لأن منطق العبد والسيد نفسه ليس حقيقةً أخيرة، هي نفسها مظهر مطروح يُخفي مفترَضاً مسبقاً أساسياً، يجب بلوغه الآن. ومع ذلك، فإن هذا المركز، وهذا الجوهر الذي وصلنا إليه، يُحضّر لنا مفاجأة: إنه يقوم على تأكيد الصفة الأساسية للعلاقة مع الآخر، وعلى وضع جوهر الكائن في الآخر، وعلى القول لنا بأن البسيط مضاعف، وأن الذرّة الأخيرة، التي لا تنقسم، مصنوعة من اثنتين. رجل القبو غير موجود خارج العلاقة مع الآخر، ودون نظرة الآخر. فــ "أن لا يكون" شرّ أكثر إقلاقاً من "أن يكون لاشيء"، من "أن يكون" عبداً.

الإنسان غير موجود دون نظرة الآخر. - ومع ذلك؛ يمكن للمرء أن يخطئ حول دلالة النظرة في *"في قبوي"*. في الواقع، نجد أن الإشارات الخاصة به، وهي غزيرة جداً، تبدو للوهلة الأولى مسجّلةً في منطق السيد والعبد. لا يريد الراوي أن ينظر إلى الآخرين، لأنه إذا ما فعل ذلك فإنه قد يعترف بوجودهم، وبذلك، يمنحهم ميزةً ليس واثقاً من أنه يمتلكها لنفسه؛ وبمعنى آخر، إن النظرة قد تجعله عبداً. "في المستشارية حيث كنتُ أعمل، كنتُ أجتهد في ألا أنظر إلى أحد." ولدى لقائه برفاق المدرسة القدامى، كان يتحاشى وبإلحاحٍ أن ينظر إليهم، بل بقي "خافضاً عينيه إلى صحنه". "لقد آليتُ على نفسي ألا أنظر إليهم." وعندما كان ينظر إلى أحدهم كان يحاول أن يضع كل كرامته في هذه النظرة - وبالتالي كان يطرح تحدياً. وكان يقول عن الضابط وعن رفاق المدرسة القدامى: "كنتُ

أنظر إليهم بسعار، وبحقد."، "وكنتُ أُجيل نظرتي البلهاء دائرياً". لنذكّر أن الكلمتين الروسيتين 'prezirat:احتقر و 'nenavidet: كَرِهَ، الشائعتين جداً في النص لوصف هذا الشعور بالتحديد، تحويان، كلاهما، جَذْرَ *رأى* ونظر.

والآخرون يفعلون الشيء نفسه تماماً، بنجاحٍ في معظم الأوقات. يمرّ الضابط بجانبه وكأنه لا يراه، وسيمونوف "يتحاشى النظر إليه"، ورفاقه ما إن ثملوا حتى لم يعودوا يلحظون وجودَه. وعندما ينظرون إليه، يفعلون ذلك بالعدوانية نفسها، مُطلِقين نظرات التحدّي نفسها. كان فيرفيتشكين "غرس في عينيَّ نظرةً حانقة"، "وكان ترودوليوبوف يوجّه نحوي نظرات احتقار"، وكان خادمه أبولون متخصّصاً في النظرات المزدرية: "كان يبدأ بتوجيه نظرات قاسيةً إلى درجة أنه لا يحوّلها إلا بعد دقائق، وبخاصة عندما يأتي ليفتح لي الباب أو ليشيّعني إلى الخارج (...) فجأةً، ودون سبب ظاهر، كان يدخل بخطوة رشيقة وصامتة إلى غرفتي، وأنا أسير على غير هدى أو أقرأ، يقف قرب الباب، ويمرّر يداً خلف ظهره، ويقدّم ساقه، ويوجّه إليّ نظرةً حلّت فيها القسوة محلّ الازدراء. وإذا ما سألتُه عما يريد، بدلاً من يردّ عليّ، كان يدوّر نظراته عليّ بضع ثوانٍ أخرى ثم يلوي شفتيه بطريقة خاصة وبهيئة مليئة بسوء الفهم، ويستدير نصف استدارة، ويمضي إلى غرفته بالخطوة الواثقة نفسها.

وضمن هذا المنظور أيضاً يجب تحليل اللحظات القليلة التي يتوصّل فيها رجل القبو إلى تحقيق أحلام يقظته الرومانسية: هذه النتيجة تتطلّب الغياب الكامل للنظرة. وليس من باب المصادفة إذا حدث ذلك مع اللقاء المظفّر مع الضابط: "فجأةً، وعلى بعد ثلاث خطوات من عدوّي، وخلافاً لأي توقّع، قرّرتُ، أطبقتُ أجفاني و... واصطدام كتفانا بعنف." ولا، وبصورة خاصة، إذا تكرّر هذا طوال اللقاء الأول مع ليزا: "انطفأت الشمعة، ولم أعد أرى وجهَها"، وفي النهاية تماماً، وبعد أن أنهى خطابه، وجد "علبة كبريت وشمعدان مع شمعة جديدة." فبين هاتين اللحظتين من النور يستطيع رجل القبو أن يبوح بحديثه الرومانسي، الوجه الآخر الوردي لوجه السيد.

ولكن ليس هذا إلا منطق النظرة "الحرفية littéral" والمحسوسة. في الواقع، نجد في هذه الظروف كلّها، أن شرط الدونية مقبول، وأكثر من ذلك، نجد أنه مطلوب، لأنه يسمح بإيقاف نظرة الآخر عليه، حتى لو كانت نظرةً مزدرية. رجل القبو واعٍ دائماً للألم الذي تسبّبه له النظرة المُذلّة؛ وهو لا يقلّل من البحث عنه. إن الذهاب إلى رئيسه أنطون أنطونيتش لا يسبّب له أية لذة؛ والأحاديث التي يسمعها هناك تافهة. "يتحدّثون عن ضرائب غير مباشرة، وعن تنازلات في مجلس الشيوخ وتعاملات وترويجات، ويتحدّثون عن سعادته وعن طرق إثارة إعجابه وهكذا دواليك، وهكذا دواليك. كان لدي الصبر بأن أبقى كأبلهٍ أربع ساعات في الصف مع هؤلاء الأشخاص، وأن أصغي إليهم دون أن أجرؤ- ولا أن أعرف- على التحدّث في شيء معهم. أُصبِح مخبولاً، ويتصبّب عرقي حارّاً، ويتربّص الشلل بي؛ ولكن كان ذلك جيداً، مفيداً." لماذا؟ لأنه في السابق شعر "بحاجة لا تُقهر لأن يلقي بنفسه في المجتمع." يعلم أن سيمونوف يحتقره: "كنتُ أشتبه به بأنه يشعر بنفور مني (...) وكنتُ أقول لنفسي تماماً إن هذا الشخص يجد حضوري شاقاً عليه وبأني كنتُ مخطئاً في الذهاب إليه." ولكنه تابع: "هذا النوع من الاعتبارات لا يقوم، كفعل متعمّد، إلا بتشجيعي وبحشري في مواقف ملتبسة". إن نظرة، حتى نظرة سيّد، لهي أفضل من غياب النظرة.

المشهد كلّه مع زفيركوف ورفاقه يمكن تحليله بهذه الطريقة. إنه بحاجة إلى نظرتهم؛ وإذا كان يتّخذ وضعية مرتاحةً فلأنه كان ينتظر "بفارغ الصبر أن يوجّهوا إليّ الكلام أولاً." وبعد ذلك: "كنتُ أريد بشتى الطرق قوة أن أبيّن لهم أني أستطيع تماماً الاستغناء عنهم؛ ومع ذلك كنتُ أطرق الأرض متعمّداً، وأجعل كعبيّ يرنّان." وكذلك مع أبولون: "إنه لا يجني أية فائدة من هذا الخادم الفظ والكسول، ولكنه لا يستطيع أن يفارقه. "لم أكن أستطيع أن أطرده، معتقداً أنه كان مرتبطاً كيميائياً بوجودي (...) إني أتساءل لماذا، ولكن يبدو لي أن أبولون كان يشكّل جزءاً مكمّلاً من هذا المسكن، الذي بقيت سبع سنوات متوالية غير قادر على طرده منه." هذا هو تفسير "المازوخية" اللاعقلانية

التي نقلها الراوي في الجزء الأول، والتي أحبّها النقّاد كثيراً: إنه يقبل الألم لأن حالة العبد أخيراً هي الوحيدة التي تؤمّن له نظرة الآخرين؛ فالكائن من غيرها ليس موجوداً.

في الواقع، كان الجزء الأول يحوي هذا التوكيد صراحةً، وكان مصنوعاً من مسلَّمة إخفاق: إن رجل القبو ليس شيئاً، وبالتحديد، ليس حتى عبداً، أو كما يقول، إنه ليس حتى حشرة: "لم أعرف كيف أصبح شرّيراً فحسب، بل إني لم أعرف كيف أصبح شيئاً على الإطلاق: لا شريراً ولا طيباً، ولا دنيئاً ولا شريفاً، ولا بطلاً ولا حشرة." لقد حلم أن يثبت نفسه حتى لو كان ذلك في صفة سلبية مثل الكسل وغياب الأفعال والخصال. "كنتُ سأحترم نفسي، بالضبط لأني سأكون قادراً على احتواء الكسل على الأقل؛ وسأمتلك على الأقل صفةً إيجابية ظاهرياً، أكون أنا أيضاً واثقاً منها. سؤال: من هو؟ جواب: كسول؛ ولكن سيكون هذا عذباً على السماع إلى حد غريب. إذن أنا أمتلك تعريفاً إيجابياً، إذن يستطيعون أن يقولوا شيئاً ما عني." لأنه الآن لا يستطيع حتى أن يقول إنه لا شيء (وأن يضع خطاً حول الصفة في النفي)؛ هو ليس موجوداً، حتى فعل الوجود نفسه منفيٌّ. أن يكون وحيداً، فهذا يعني أن يكفّ عن الوجود.

ثمة نقاش، شبه علمي، يشغل تقريباً صفحات *"في قبوي"*، يدور حول مفهوم الإنسان نفسه، وحول بنيته النفسية. يسعى رجل القبو إلى إثبات أن المفهوم المقابل ليس مفهوماً لاأخلاقياً amorale فحسب (إنه كذلك بطريقة ثانوية، مشتقة)، بل هو مفهوم غير صحيح، وخاطئ. إن إنسان الطبيعة والحقيقة، الإنسان البسيط والمباشر، الذي تخيّله روسو، ليس أدنى من الإنسان الواعي ومن رجل القبو فحسب؛ بل إنه غير موجود. الإنسان الواحد والبسيط الذي لا يتجزّأ، هو خيال. الأبسط مضاعف؛ الكائن ليس له وجود سابق للآخر أو مستقل عنه؛ لهذا السبب تماماً نجد أن أحلام "الأنانية العقلانية égoïsme rationnel" الأثيرة عند تشيرنيشيفسكي وأصدقائه قد حُكم عليها بالفشل، كحال أية نظرية لا ترتكز على ثنائية الكائن. إن هذه الشمولية للنتائج

مؤكَّدة في الصفحات الأخيرة من كتاب *"في قبوي"*. "لقد دفعتُ ببساطة إلى الحد الأقصى، في حياتي، ما لم تجرؤوا أن تدفعوا به حتى إلى منتصفه، وأيضاً، وأنتم تظنّون خوفَكم عقلاً، وما كان يخدمكم مواساةً، في حين أنكم كنتم مخطئين، في الواقع."

إذن بحركة واحدة رُفض مفهومٌ ماهوي essentialiste للإنسان ورؤيةٌ موضوعية للأفكار؛ وليس من باب المصادفة أن يظهر تلميح لروسو هنا أو هناك. سيكون اعتراف روسو مكتوباً للآخرين، ولكن بوساطة كائن مستقل؛ واعتراف رجل القبو مكتوب من أجله، ولكنه هو نفسه *مضاعَف*، الآخرون بداخله، والخارج هو داخل. تماماً كما هو المستحيل تصوّر الإنسان البسيط والمستقل، يجب التغلّب على فكرة النص المستقل، والتعبير الأصيل للذات، أكثر من انعكاس النصوص الأخرى، إنها لعبة بين المتخاطبين. ليس هناك من مشكلتين: الأولى تخصّ الطبيعة، والثانية تخصّ اللغة، الأولى واقعة في "الأفكار" والثانية في "الشكل". بل المقصود هو شيء واحد.

اللعبة الرمزية:

هكذا تجد المظاهر الفوضوية والمتناقضة ظاهرياً تماسكها في قصة *"في قبوي"* اندماجها. المازوخية الأخلاقية، ومنطق السيد والعبد، والوضع الجديد للفكرة، تشارك كلها في بنية أساسية واحدة، سيميائية، أكثر منها نفسية، هي بنية الغيرية l'altérité. من بين جميع العناصر الجوهرية التي عزلتُها في معرض التحليل، لم يبقَ إلا عنصر واحد لم يظهر مكانه في المجموعة: إنها التنديدات بسلطة العقل، في الجزء الأول. هل كان هذا هجوماً مجانياً من دوستويفسكي على أعدائه - الأصدقاء الاشتراكيين؟ ولكن لننهِ قراءة *"في قبوي"* وسوف نكتشف مكانها أيضاً - ودلالتها.

في الواقع، لقد تركتُ جانباً إحدى أهم شخصيات الجزء الثاني: ليزا. وليس هذا مصادفة: تصرّفها لا يخضع لأية آلية من الآليات الموصوفة حتى الآن. لنتفحّص نظرتَها على سبيل المثال: إنها لا تشبه نظرة السيد ولا نظرة

العبد. "لقد لمحتُ وجهاً طازجاً، فتياً، شاحباً قليلاً، مع حاجبين سوداوين مستقيمين ونظرة جادة، مندهشة قليلاً."، "فجأةً، إلى جانبي، رأيتُ عينين مفتوحتين واسعاً تنظران إليّ بفضول. كانت نظرتهما باردة، جامدة، مظلمة وغريبة تماماً؛ وكانت تترك لديك انطباعاً مؤلماً." وفي نهاية اللقاء: "بصورة عامة، لم يعد ذلك الوجه نفسه، ولا النظرة السابقة نفسها-حزينة ومتحدّية عنيدة. الآن، يُقرأ فيها الرجاء والنعومة والثقة أيضاً، والحنان والحياء. هكذا ينظر الأطفال إلى من يحبّونه كثيراً، وإلى من يطلبون منه شيئاً ما. كان لها عينان بندقيتان، كانتا جميلتين جداً. هاتان العينان الحيّتان تعرفان كيف تعكسان الحبَّ وتعرفان كيف تعكسان حقداً أسود." بعد أن شهدَتْ مشهداً صعباً عنده، احتفظت نظرتها بغرابتها. "كانت تنظر إليَّ بقلق."، "نظرت إليَّ عدة مرات باندهاش حزين."، إلخ.

اللحظة الحاسمة في القصة التي روَتها *"في قبوي"* حدثت عندما قامت ليزا بردّة فعلٍ على شتائم الراوي قائلةً: وجاء قولُها بطريقة لم يكن يتوقّعها، ولا تنتمي إلى منطق السيد والعبد. كانت المفاجأة كبيرة بحيث إن الراوي نفسه لاحظها: "عندها فقط حدث أمرٌ غريب. كنتُ معتاداً جداً على التفكير في كل شيء وعلى تخيّل كل شيء كما لو أن ذلك كان خارجاً من كتاب، وعلى أن أمثّل لنفسي العالمَ بأسره كما اخترعتُه مسبقاً في أحلامي، نحن نعلم الآن أن المنطق الكتُبي للرومانسيين ومنطق السيد والعبد لا يشكّلان في الواقع إلا شيئاً واحداً، بحيث إن هذا الفعل الغريب لم أفهمه مباشرةً. فهذا ما حدث: هذه الليزا التي أهنتُها للتو، وازدريتُها، قد فهمت أموراً أكثر بكثير مما كنتُ أعتقد."

كيف ردّت الفعل؟ "فجأةً، وفي وثبة جامحة، وقفت على قدميها، ومدّت جسدها نحوي، ولكنها بقيت خجلةً ولم تجرؤ على مبارحة مكانها، فتحت ذراعيَّ...وانقلب قلبي. ارتمت على صدري، طوّقت عنقي وانفجرت باكية." إن ليزا ترفض دور السيد كما ترفض دور العبد، وهي لا تريد أن تهيمن ولا أن تشقى في ألمها. إنها تحبّ الآخر *لنفسه*. إن تفجّر النور هذا هو الذي يجعل

من كتاب *"في قبوي"* عملاً أوضحَ بكثير مما جرت العادة ظنّه؛ إن هذا المشهد نفسه هو الذي يسوّغ انتهاء المسرود، في حين يبدو على السطح، أن هذا المسرود جزء اقتطعتْه نزوةُ المصادفة: لم يكن بوسع الكتاب أن ينتهي أبكر من ذلك، وليس هناك من سبب لكي يستمر؛ كما قال دوستويفسكي في السطور الأخيرة: "يمكن التوقّف هنا." ويمكن أن نفهم أيضاً أمراً لطالما أقلق نقّاد دوستويفسكي: نحن نعلم عن طريق رسالة من المؤلّف معاصرة للكتاب، أن المخطوط كان يحوي في نهاية الجزء الأول، إدخال مبدأ إيجابي: لقد أشار المؤلّف إلى أن الحل كان في المسيح. ولقد حذف الرقيب هذا المقطع عندما نُشرت الرواية أول مرة. ولكن، من المستغرَب أن دوستويفسكي لم يُعِدْه في الطبعات اللاحقة. ونحن نفهم سبب ذلك الآن: سيكون الكتاب قد حوى نهايتين بدلاً من واحدة، وسيكون حديث دوستويفسكي قد فقد كثيراً من قوّته إذا ما قيل من فم الراوي، بدلاً من أن يوضع في حركة ليزا.

لقد لاحظ عدة نقّاد (سكافتيموف Skaftymov وفرانك Frank)، وبعكس رأي منتشر، أن دوستويفسكي لا يدافع عن آراء رجل القبو، بل يناضل ضدّها. إذا كان لسوء الفهم أن يحدث، فذلك أننا نشهد حوارين متزامنين: الأول بين رجل القبو والمدافع عن الأنانية العقلانية (لا يهم إذا ما أعطيناه اسم تشيرنيشيفسكي أو روسو أو شخص آخر)؛ وهذا النقاش يدور حول طبيعة الإنسان، ويعارضها بصورتين: الأولى مستقلّة، والأخرى ثنائية؛ ومن البدهي أن دوستويفسكي يقبل الثانية على أنها صورة صحيحة. ولكن هذا الحوار الأول لا يقوم في الواقع إلا بإزالة سوء الفهم الذي كان يغطّي النقاش الحقيقي؛ وهنا يقوم الحوار الثاني؛ وهو هذه المرة بين رجل القبو، من ناحية، وليزا، أو إذا شئنا "دوستويفسكي"، من ناحية أخرى. إن الصعوبة الكبرى في تأويل *"في قبوي"* تكمن في استحالة التوفيق بين مظهر الحقيقة المعطى لحجج رجل القبو، وبين موقف دوستويفسكي، كما نعرف من مكان آخر. ولكن هذه الصعوبة تتأتّى من تداخل الحوارين في حوار واحد. رجل القبو ليس ممثلَ الموقف الأخلاقي المسجّل من قبل دوستويفسكي في النص باسمه؛ إنه يطوّر

ببساطة موقف خصوم دوستويفسكي وأصوليي الستينيات حتى في أدقّ تفصيلاته. ولكن ما إن قُدِّمت هذه المواقف المعروضة منطقياً حتى تدخل العملية الجوهرية-على الرغم من أنها لا تشغل إلا حيزاً صغيراً من النص- التي يُقابل فيها دوستويفسكي، وهو يقف في إطار الغيرية، تُدخل منطقَ السيد والعبد بمنطق حب الآخرين للآخرين، مثلما تجسّد هذا المنطق في تصرّف ليزا. وإذا كان يتواجه وصفان للإنسان على مستوى الحقيقة في النقاش الأول، فإن المؤلّف، إذ يعدّ هذه المشكلة محلولةً من قبل، كان يواجه بين مفهومين للتصرّف الصحيح على المستوى الأخلاقي.

في كتاب *"في قبوي"*، لا يظهر هذا الحل الثاني إلا لحظةً قصيرة، عندما تمدّ ليزا ذراعيها لتطوّق مَن يشتمها. ولكن انطلاقاً من هذا الكتاب، فإنه سيتوطّد بقوةٍ أكبر فأكبر في أعمال دوستويفسكي، على الرغم من أنه يبقى مثل علامةِ-حدٍّ أكثر من كونه الموضوع المركزي للسرد. ففي *الجريمة والعقاب* Crime et châtiment، تُصغي المومس سونيا بالحب نفسه لاعترافات راسكولنيكوف. والأمر نفسه بالنسبة إلى الأمير ميشكين في *الأبله* L'idiot، وبالنسبة إلى تيخون الذي يتلقّى اعترافات ستافروغين في *الشياطين* Les Démons. وفي *الأخوة كارامازوف* Les Frères Karamazov، تتكرّر الحركة نفسها، رمزياً، ثلاث مرات: في بداية الرواية تماماً، يدنو الراهب زوسيما من الخاطئ الكبير ميتيا وينحني بصمتٍ أمامه، حتى الأرض. والمسيح الذي يسمع حديث المحقّق الكبير وهو يهدّده بالحرق، يدنو من العجوز ويقبّله بصمت على شفتيه الشاحبتين. وأليوشا، بعد أن سمع "تمرّد" إيفان، يجد الجواب نفسَه في نفسه: اقترب من إيفان وقبّله على شفتيه دون أن ينبس بكلمة. إن هذه الحركة المتنوّعة والمتكرّرة على مدى أعمال دوستويفسكي تتخذ فيها قيمةً محدّدة. الاحتضان دون كلمة، والتقبيل الصامت: هذا تجاوز للغة، وليس تخلّياً عن المعنى. اللغة الكلامية، ووعي الذات، ومنطق السيد والعبد: هذه الأمور الثلاثة موجودة في جهة واحدة: إنها تبقى حصةَ رجل القبو. لأن اللغة، كما قيل لنا في الجزء الأول من كتاب "في قبوي"، لا تعرف

إلا اللغوي - ولأن العقل لا يعرف إلا المعقول -، أي واحداً على عشرين من الكائن البشري. هذا الفم الذي لم يعد يتكلّم، بل يقبّل، يُدخل الحركة والجسد (لقد فقدنا جميعاً "جسدنا"، كما يقول مؤلّف "في قبوي")؛ إنه يقطع اللغة ولكنه يُنشئ الدارةَ الرمزية بقوةٍ أكبر. اللغة ستكون متجاوَزَةً من هذه اللعبة الرمزية العليا التي تأمر حركة ليزا النقية، وليس من الصمت المتعالي الذي يجسّده "إنسان الطبيعة والحقيقة"، إنسان الفعل.

غداة وفاة زوجته الأولى، في الأيام نفسها التي كان يكتب فيها "في قبوي"، كتب دوستويفسكي في دفتر مذكراته (مذكرات يوم ١٨٦٤/٤/١٦): إن حب الإنسان لنفسه أمر مستحيل، بحسب وصية المسيح. قانون الشخصية على الأرض يربط، والأنا تمنع...ومع ذلك، بعد ظهور المسيح كمثلٍ لإنسان متجسد، صار من الواضح وضوحَ الشمس أن التطور الأعلى والأخير للشخصية يجب أن يبلغ هذه الدرجة (في نهاية التطور تماماً، في نقطة بلوغ الهدف نفسها)، حيث يجد الإنسان، ويعي، وبكل قوة طبيعته، يقتنع أن الاستخدام الأعلى الذي يمكن أن يقوم به لشخصيته، ولكمال تطور أناه، هو بمعنًى ما محوُ هذا الأنا، وإعطاؤه كلياً للجميع ولكل شخص، دون قسمة ودون تحفّظ. وهذه هي السعادة العليا." أعتقد أن بالإمكان ترك الكلمة الأخيرة للمؤلّف، هذه المرة.

-٩-

معرفة الفراغ

قلب الظلام

رواية *"قلب الظلام"* Cœur des ténèbres لجوزيف كونراد Joseph Conrad تُشبه روايةَ مغامرات من الناحية السطحية. صبيّ صغير يحلم وهو على الفضاءات البيضاء لبطاقة؛ وبعد أن كبر مارلو، قرّر أن يستكشف أحد هذه الفضاءات، الفضاء الأكثر امتداداً: قلب القارة السوداء الذي يبلغه نهرٌ متعرّج. مهمة أُبلغت: الالتحاق بكورتز، وهو أحد وكلاء الشركة الذي كرّس نفسه لجمع العاج؛ ويتم الحديث عن مخاطر. ومع ذلك، حتى هذا الإقلاع التقليدي لم يفِ بوعوده: فالمخاطر التي تنبّأ بها دكتور الشركة من النوع الداخلي: إنه يقيس جمجمة مَن يسافرون ويسألهم عن وجود الجنون أو غيابه في الأسرة. وكذلك، فإن القبطان السويدي الذي أوصل مارلو إلى الدرجة الأولى متفائل بالمستقبل، ولكن التجربة التي يذكرها هي تجربة رجل شنق نفسه-وحيداً. الخطر يأتي من الداخل، والمغامرات تُلعب في روح المستكشف، وليس في المواقف التي يجتازها.

بقية القصة لا تقوم إلا بإثبات هذا الانطباع. في المركز الرئيس الذي وصل إليه مارلو، حُكم عليه بالجمود بسبب غرق القارب البخاري الذي كان يفترض أن يتسلّم قيادته. ومرّت أشهر طويلة كان خلالها الفعل الوحيد لمارلو هو انتظار إرسال الدسارات الناقصة. لم يحدث شيء؛ وعندما يحدث شيءٌ كان المسرود يغفل الحديث عنه. وهكذا من لحظة الانطلاق نحو مركز

كورتز، ولحظة لقاء هذا مع مدير المركز الرئيس، ومن عودة مارلو وعلاقاته مع "الحجّاج" بعد وفاة كورتز، يبقى مارلو على متن القارب ويتحادث مع روسي سخيف؛ لا يُعرف أبدا ما جرى على الأرض.

أو لنأخذ لحظة الأوج هذه في مسرود المغامرات: المعركة، هنا بيض وسود. الميت الوحيد الذي حُكم على جدارته بأن تُذكر هو مدير الدفّة، ومارلو لا يتحدّث عنه إلا لأن دماءه ملأت حذاءه فاضطرّ إلى رميه عن ظهر السفينة. حل المعركة عابر: كانت طلقات البيض لا تصيب أحداً ولا تسبّب إلا الدخان ("لقد تبيّن لي، من طريقة حركة قمم الأشجار وطيرانها، أن كل الطلقات تقريباً كانت تتجّه إلى الأعلى.") أما بالنسبة إلى السود فقد هربوا عندما سمعوا صفير الباخرة: "توقّفت الأصوات الغاضبة والحربية في لحظة... لقد كان مردّ ذلك الهرب الجماعي هو صوت الصفير البخاري الحاد فقط."

وكذلك الأمر بالنسبة إلى تلك اللحظة الأخيرة حيث تتجلّى شدة المسرود، صورة المرأة السوداء التي تخرج من الغابة، بينما كانوا يُصعدون كورتز إلى السفينة: "فجأةً، فتحت ذراعيها العاريتين ورفعتهما، مستقيمتين فوق رأسها، كما لو أن لديها رغبةً لا تقاوَم في لمس السماء..." حركة قوية، ولكنها في النهاية ليست إلا إشارة غامضة، وليست فعلاً.

إذا كان هناك من مغامرة، فليست حيث يُعتَقَد إيجادها: إنها ليست في الحدث، بل في التأويل الذي سنكتسبه من بعض المعطيات، المطروحة منذ البداية. المغامرات التي كانت ستأسر انتباهنا لا تستطيع فعل ذلك لأن حلَّها مُعلَنٌ عنه مسبقاً ومنذ زمن طويل، وعدة مرات، وذلك خلافاً لكل قوانين التشويق. في بداية القصة، ينبّه مارلو سامعيه: "كان لدي شعور مسبق بأني، تحت الشمس المحرقة لهذه البلاد، سوف أتعلّم التعرّف إلى الشيطان الرخو والماكر، ذي النظرات الهاربة، شيطان جنونٍ جشع وبلا رحمة." لم يُذكَر موت كورتز فحسب، بل ومصير مارلو أيضاً، بعد ذلك ذُكرا عدة مرات ("حدث أني أنا من تكفّل الاعتناء بذاكرته").

ظهور الأحداث كان من غير أهمية، لأن تأويلها فقط هو الذي يُعتدّ به. لم يكن لرحلة مارلو إلا هدف واحد: "لم تقم الرحلة إلا من أجل السماح لي بالتحدّث مع كورتز ، لقد أدركتُ أن هذا بالضبط هو ما وعدتُ نفسي به: حديث مع كورتز." التحدّث من أجل الفهم، وليس من أجل الفعل. هذا بلا شك السبب الذي من أجله ذهب مارلو للبحث عن كورتز بعد هربه، في حين أنه، من ناحية أخرى، ندّد باختطافه من الحجّاج: ذلك أن كورتز كان ربما سيهرب هكذا من نظره، ومن سمعه، وما كان ليسمح بأن يُعرَف. إن صعود النهر ثانيةً هو إذن صعود إلى الحقيقة، الفضاء يرمز إلى الزمن، والمغامرات تفيد في الفهم. "إن صعود النهر ثانيةً كان يعني، بمعنى ما، الرجوع إلى عصور العالم الأولى."، "كنا نرحل في ليل العصور الخوالي."

ليس مسرود الحدث ("الأسطوري") هنا إلا للسماح بانتشار مسرودِ معرفة ("عرفانية gnoséologique"). *الفعل* تافه لأن الجهود كلّها قد انصبّت على البحث عن *الوجود* l'être. (كتب كونراد في مكانٍ آخر: "ما من شيء تحت الشمس أتفه من مغامر صرف.") إن مغامر كونراد - إذا شئنا أن نسمّيه هكذا، قد حوّل اتجاه بحثه؛ ولم يعد يسعى إلى الانتصار بل إلى المعرفة.

تفاصيل كثيرة منثورة على مدى القصة تؤكّد هيمنة المعرفة على العمل، لأن الرسم الشامل ينتشر في حالةٍ لانهائيةٍ من الحركات الدقيقة التي تذهب كلّها في الاتجاه نفسه. لا تنفكّ الشخصيات تتأمّل المعنى الخفي للكلام الذي تسمعه، والدلالة العويصة للإشارات التي تراها. يُنهي المدير عباراته كلّها بابتسامة "تبدو كخاتم يمهر كلماته لكي يجعل معنى العبارة الأكثر سطحيةً عصياً على الفهم تماماً." إن رسالة الروسي الذي يجب عليه أن يساعد المسافرين مكتوبة بأسلوب برقي غير مفهوم، والله يعلم لماذا!. كورتز يعرف لغة السود ولكن عندما سئل: "هل تفهم هذا؟" لم يُبدِ إلا "ابتسامة لا يمكن فهمها": ابتسامة ملغوزة مثلما كان كلامه الملفوظ بلغة مجهولة.

الكلمات تتطلّب التأويل؛ ومن باب أولى الرموز غير الكلامية التي يتبادلها الناس. القارب يصعد النهر من جديد: "أحياناً، في الليل، قرع تام - تام ، خلف ستارة الأشجار، كان يصل إلى النهر ويبقى فيه بضعف، كما لو أنه كان يجول في الهواء، فوق رؤوسنا، حتى منتصف النهار. ومن المستحيل أن نعرف إن كان القرع يعني الحرب أو السلام أو الصلاة." والأمر نفسه بالنسبة لعدة أفعال رمزية غير متعمّدة: أحداث وتصرّفات ومواقف. لقد جنح القارب في قاع النهر: "لم أفهم مباشرةً معنى هذا الغرق." بقي الحجّاج جامدين في المركز المركزي "كنتُ أتساءل أحياناً ما يعنيه هذا كلّه." على أية حال لم تكن مهنة مارلو - قيادة القارب - إلا المقدرة على تأويل الإشارات: "كان يجب عليّ أن أخمّن المعبر، وأن أميّز - بالإيحاء خصوصاً - علامات قاعٍ خفيّ. وكان عليّ أن أراقب الصخور المغطّاة (...) وأن أضع عيني على علامات الحطب اليابس الذي سيُقطع في أثناء الليل لتأمين البخار لليوم التالي. عندما يكون عليكَ أن تهتمّ كلياً بهذه الأنواع من الأمور، وبحوادث السطح وحدها، يشحب الواقع - نعم، الواقع نفسه - يشحب. تبقى الحقيقة العميقة خفيّةً...الحمد لله!" وتبقى الحقيقة والواقع والجوهر كلّها عصيةً على الفهم: وتمضي الحياة في تأويلٍ للرموز.

العلاقات الإنسانية ليست إلا بحثاً تفسيرياً herméneutique. الروسي "غير قابل للتفسير" بالنسبة إلى مارلو، إنه "إحدى تلك المسائل التي لا تُحَل". ولكن مارلو نفسه يصبح موضوعاً للتأويل بالنسبة إلى عامل القرميد. كما وجب على الروسي بدوره أن يعترف وهو يتحدّث عن العلاقات بين كورتز وزوجته: "أنا لا أفهم." الغابة نفسها تتبدّى لمارلو "مظلمةً، وعصية على الفكر البشري." (لنلاحظ: على الفكر وليس على الجسم) بحيث إنه اعتقد أنه اكتشف فيها وجودَ "سحر صامت".

عدة حوادث رمزية تبيّن أيضاً أن هناك مسروداً يهيمن فيه تأويل الرموز. في البداية، عند باب الشركة، في مدينة أوربية يوجد امرأتان. "غالباً عندما كنتُ هناك، كنت أرى هاتين المخلوقتين، حارستَي باب الظلام،

تنسجان الصوف الأسود كأنهما تريدان أن تضعا كفناً دافئاً، إحداهما تنظر، تنظر بلا توقّف في المجهول؛ والثانية ترقب الوجوه الفرحة واللامبالية بعينيها الهرمتين غير المعبّرتين." الأولى تسعى "سلبياً" إلى المعرفة؛ والثانية تقود إلى معرفة تفرّ منها: هذان شكلان للمعرفة يعلنان حدوث المسرود القادم. وفي نهاية القصة تماماً، نجد صورة رمزية أخرى: كانت خطيبة كورتز تحلم بما كانت ستفعله لو أنها كانت بجانبه: "كنتُ سأجمع بحرصٍ أقلَّ تنهّداته، وأقل كلماته، وكل حركة من حركاته، وكل نظرة من نظراته": كانت ستصنع مجموعةً من العلامات.

على أية حال إن مسرود مارلو ينفتح على حكمةٍ لم يكن فيها كورتز بعدُ ولا القارة السوداء، بل فيها روماني يغزو إنكلترا في العام صفر. وسيتعرّض هذا الروماني إلى الوحشة نفسها، وإلى السر نفسه - سيتعرّض إلى اللامفهوم l'incompréhensible. "يجب عليه أن يعيش في قلبِ اللامفهوم، الأمر المكروه بحدّ ذاته...ومع ذلك هناك نوع من الافتتان يبدأ بالتأثير عليه." المسرود الذي سيلي، والذي سيوضح هذه الحالة العامة، هو تماماً مسرود تعلّم فن التأويل.

والفيض الاستعاري للأسود والأبيض، والمضيء والمظلم، الفيض الذي يمكن ملاحظته بسهولة في هذا النص، ليس غريباً بكل تأكيد عن مسألة المعرفة. من حيث المبدأ، وتبعاً لاستعارات اللغة، نجد أن الظلمة تعادل الجهل، والنور يعادل المعرفة. وإنكلترا المظلمة في البدايات موصوفة باسم: ظلمات. ابتسامة المدير الغامضة تحدث الأثر نفسه: "مَهَرَ هذا الاستغرابَ بابتسامته الغريبة كما لو أنه فتح للحظةٍ بابَ الظلام الذي كان يحرسه." وبالمقابل، إن قصة كورتز تنير وجودَ مارلو: "بدا لي وهو ينشر نوعاً من النور على كل شيء من حولي وفي أفكاري. ومع ذلك، كان مظلماً وفق الطلب-ويرثى لحاله- نقطة غير عادية في أي شيء كان، ولم يكن مضيئاً جداً...لا، لم يكن مضيئاً جداً. - ومع ذلك كان يبدو ناشراً نوعاً من النور..."

إلى هذا يرجع أيضاً عنوان القصة: *قلب الظلام*. وهذا التعبير يتردّد عدة مرات على مدى النص: لكي يدلّ على داخل القارة المجهولة التي يقصدها القارب ("إننا ندخل أكثر فأكثر في قلب الظلام") أو التي يعود منها: ("التيار المظلم يبتعد بسرعة من قلب الظلام"). والتعبير يدل أيضاُ، من باب الحصر، مَن يجسّد هذا القلب غير القابل للمس، هو كورتز، كما رآه في ذكرى مارلو مجتازاً عتبة البيت الذي تسكنه الخطيبة؛ أو، من باب التعميم، في الجملة الأخيرة من النص، مكان اللامعرفة، حيث تهرب أمواج نهرٍ آخر: "نحو قلب ظلامٍ لانهائي." وبالتزامن، نجد أن الظلام يرمز أيضاً إلى الخطر أو اليأس.

في الواقع، نجد أن منزلة الظلام ملتبسة، لأنها تصبح موضوع رغبة؛ والنور بدوره يتماهى مع الحضور، في كل ما لهذا الحضور من إحباط. كورتز، موضوع رغبة المسرود كلّه، هو نفسه "ظلام لا يمكن ولوجه." إنه يتماهى مع الظلام بحيث إنه، إذا كان هناك نور إلى جانبه، فإنه لا يتنبّه إليه. ""أنا ممدّد في السواد بانتظار الموت..."كان الضوء يشتعل على بُعدِ أقلّ من قدم من وجهه." وعندما يُشعَل النور في الليل، لا يستطيع كورتز أن يكون فيه: "ضوءاً كان يشتعل في الداخل، ولكن السيد كورتز لم يكن هناك." هذا الغموض في النور يُتَرجَم بصورة أفضل في مشهد موت كورتز: عندما رآه مارلو يموت أطفأ الشموع: فكورتز ينتمي إلى الظلام؛ ولكن بعد ذلك سرعان ما لجأ مارلو إلى قمرته المضاءة ورفض أن يغادرها، حتى لو أدّى ذلك بالآخرين إلى أن يصفوه بقلة الإحساس: "كان هناك مصباح- نور، أتفهمون- وفي الخارج كان كل شيء مظلماً بصورة فظيعة." النور مطمئِنٌ عندما يفرّ منكَ الظلام.

والغموض نفسه يصف تقسيم الأبيض والأسود. ومرةً أخرى، اتفاقاً مع استعارات اللغة، إن المجهول هو الذي وُصف بالسواد: قد رأينا أن ذلك كان لون الصوف الذي كانت تنسجه المرأتان عند مدخل الشركة؛ وذلك هو لون

القارة المجهولة ("حدود غابة شاسعة بلون أخضر غامق يقترب من السواد")، وكذلك كان أيضاً لون بشرة سكّانها. وبصورة معبّرة، أولئك الذين دخلوا في تماسٍ مع البيض من السود قد أصيبوا بالعدوى: سيكون لديهم بالضرورة لطخة بيضاء معيّنة. وكذلك لدى المجذّفين الذين يذهبون بقواربهم من القارة إلى السفينة: كانت القوارب يركبها مجذّفون سود، وكان بالإمكان رؤية بياض عيونهم اللامعة من بعيد." أو أولئك الذي يعملون من أجل البيض: "كان يبدو أخّاذاً على هذه العنق السوداء، هذا الشريط الصغير القادم من وراء البحار." والخطر هو أيضاً سيكون أسود، وذلك حتى الإضحاك: قبطان دانمركي قُتل من أجل دجاجتين، "نعم دجاجتين سوداوين."

ومع ذلك، نجد أن الأبيض، مثله كمثل النور، ليس قيمةً مرغوبةً ببساطة: يُرغب الأسود، والأبيض ما هو إلا النتيجة المخيّبة لرغبة مزعومة مُشبَعة. سيكون الأبيض مرفوضاً: حقيقة خادعة (وكذلك الفراغات البيضاء في الخارطة، التي تُخفي القارة السوداء)، أو واهمة: البيض يعتقدون أن العاج، الأبيض، هو الحقيقة النهائية؛ ولكن يستغرب مارلو: "لم أرَ في حياتي شيئاً أقلّ واقعيةً من هذا...". الأبيض يمكنه أن يمنع المعرفة، مثل هذا الضباب الأبيض "المُعمي أكثر من الليل نفسه"، والذي يمنع من الاقتراب من كورتز. وأخيراً الأبيض هو الرجل الأبيض مقابل الأسود؛ وكل المركزية الإثنية l'ethnocentrisme الأبوية paternaliste عند كونراد (الذي كان بوسعه أن يصبح معادياً للاستعمار في القرن التاسع عشر) لا تستطيع أن تمنعنا من أن نرى أن حبه يذهب إلى السكان الأصليين للقارة السوداء؛ الأبيض قاس وغبي. وكورتز الملتبس تحت علاقة مضيء - مظلم، هو كذلك بالنسبة إلى الأبيض والأسود. لأنه إذ كان يعتقد أنه يمتلك الحقيقة، من ناحية، كان يؤيّد سيطرة البيض على السود؛ ولكونه باحثاً لا يكلّ عن العاج، فقد غدا رأسه "ككرةٍ من العاج"؛ ولكن، من ناحية أخرى، فقد كان يهرب من البيض، ويريد أن يبقى قرب السود؛ وليس هذا من قبيل المصادفة أي أن يذكر مارلو في معرض كلامه عنه: "السواد الخاص لهذا الاختبار".

المسرود ممهور إذن بالسواد والبياض، وممهور بالظلام وبالنور، لأن هذه الألوان متناسقة في سيرورة المعرفة - وبعكسها، الجهل، مع كل التباينات التي يمكن أن يحويها هذان المصطلحان. ولكن لا شيء يبيّن سيطرة المعرفة بهذا الوضوح إلا الدور الذي يلعبه كورتز في القصة، لأن هذا النص هو في الواقع مسرود بحث كورتز : هذا ما نتعلّمه شيئاً فشيئاً، وبصورة استرجاعية. التدرّج المتبّع هو تدرّج معرفة كورتز: إننا ننتقل من الفصل الأول إلى الثاني بمناسبة حادثة يقول فيها مارلو لنفسه: "بالنسبة إليّ، يبدو لي أني كنتُ أميّز كورتز لأول مرة." ومن الفصل الثاني إلى الثالث، عند اللقاء مع الروسي، ذلك الوحيد الذي عرفه عن كثب من بين شخصيات الكتاب جميعاً. على أية حال، كورتز بعيد عن أن يكون الموضوع الوحيد في الفصل الأول، في حين أنه يهيمن على الثاني؛ وفي الثالث، أخيرا، نشهد حوادث ليس لها أي ارتباط بالرحلة في النهر، ولكنها تسهم في معرفة كورتز: كاللقاءات المتأخّرة مع أقاربه، أو أبحاث كل أولئك الذين كانوا يريدون أن يعرفوا مَن هو. إن كورتز هو قطب الجذب في القصة بأكملها؛ ولكننا لا نكتشف خطوط القوة إلا فيما بعد. كورتز هو الظلام، وهو موضوع رغبة المسرود؛ قلب الظلام، "إنه ظلام قلبه العقيم". وكما يمكننا أن نتوقّعه، عندما صار رسّاماً، رسم الظلام والنور. "لوحة أولية صغيرة بالزيت، على لوح خشبي، تمثّل امرأةً ترتدي الجوخ، معصوبة العينين، تحمل مشعلاً مضاءً، وكانت الخلفية مظلمة، وكأنها سوداء".

كورتز هو مركز المسرود، ومعرفته هي القوة المحرّكة للحبكة. وموقع كورتز في داخل المسرود خاص تماماً: لنقل إننا لا نملك عنه أي فهم مباشر. وخلال الجزء الأكبر من النص أُعلن عنه بزمن المستقبل، ككائن نريد الوصول إليه، ولكننا لا نراه بعد: وكذلك إعلانات مارلو الأولى؛ مسرودات متتالية ترسمه: مسرود المحاسب ومسرود المدير ومسرود عامل القرميد. وهذه المسرودات تجعلنا جميعاً نرغب في معرفة كورتز، سواءٌ تأتّت من الإعجاب أو من الرعب؛ ولكنها لا تعلّمنا الكثير خارج أن هناك شيئاً ما يجب تعلّمه. ثم تأتي

الرحلة إلى أعلى النهر، والتي يجدر بها أن تقودنا إلى كورتز الحقيقي؛ بيد أن الحواجز تتكاثر: الظلام أولاً، ثم هجمات السود، ثم الضباب الكثيف الذي يحجب كل رؤية. في هذه النقطة من النص، تُضاف حواجز سردية حقيقية إلى تلك التي تقدّمها الغابة: بدلاً من أن يواصل مارلو قصته عن معرفة كورتز التدريجية، نراه يقطعها فجأةً ليرسم صورةً استرجاعية لبطله، كما لو أن كورتز لا يستطيع أن يكون حاضراً إلا في زمَنَي الغياب: الماضي والمستقبل. على أية حال هذا ما يبيّنه المدير صراحةً عندما يلتقي بمارلو الذي التقى للتو بكورتز فقال: "أرى أن كورتز رجل مهم." فيجيبه المدير: "لقد كان رجلاً مهماً." ثم نعود من الصورة إلى القصة ولكنّ خيبات جديدة كانت بانتظارنا: بدلاً من كورتز، نرى الروسي يؤلّف علاقة جديدة حول البطل الغائب. ثم يظهر كورتز أخيراً، ولكننا لا نعرف الكثير عنه أيضاً. أولاً لقد كان يُحتضر، فكان مشاركاً في الغياب أكثر من مشاركته في الحضور. ولا يُرى إلا من بُعد وبصورة عابرة. وأخيراً، عندما جلسوا في حضرته، تحوّل كورتز إلى مجرّد صوت - إذن إلى كلمات، وهي الأخرى كانت معرضاً للتأويل مثلما كانت القصص التي رويت عنه: جدار جديد ارتفع بين كورتز وبيننا. ("كان كورتز يخطب، أي صوت! أي صوت! لقد كان يحتفظ بجرسه حتى النهاية")؛ لا غرابة في أن يكون هذا الصوت ذا تأثير خاص: "لقد أدهشني حجم الصوت الذي كان يصدره دون عناء، وحتى دون تحريك شفتيه. أي صوت! أي صوت! لقد كان أجشَّ وعميقاً ورنّاناً، على الرغم من أن من يرى هذا الرجل يقسم أنه لم يعد قادراً حتى على الهمس." ولكن حتى هذا الحضور الرمزي لم يدم، وسرعان ما انسدل "حجاب" على وجهه، فجعله عصياً على الدخول. الموت لم يغيّر شيئاً، ما دامت المعرفة مستحيلةً في حياته؛ إنه مجرّد انتقال من التقديرات supputations إلى الذكريات.

إذن لم تملأ سيرورة معرفة كورتز مسرود مارلو فحسب، بل إن هذه المعرفة كانت مستحيلةً أيضاً: لقد صار كورتز مألوفاً بالنسبة إلينا، ولكننا لا نعرفه، ونجهل سرّه. وقد عبّر كونراد عن هذه الإحباط بألف طريقة. في النهاية، لم يتمكّن مارلو من ملاحقة شيءٍ غير الظلّ "ظل السيد كورتز"، الذي

لم تجعله كلماتُ كورتز نفسه إلا أكثر كثافةً: "ظل أكثر سواداً من ظل الليل ومجلّل بنبل في ثنايا فصاحته المتفجّرة." قلب الظلام "ليس في أي مكان"، ولا يمكن بلوغه. لقد غاب كورتز قبل التمكّن من معرفته ("كل ما انتمى إلى كورتز مرّ بين يديّ: روحه وجسده، والمحطة ومشاريعه والعاج وعمله. لم يبقَ منه إلا ذكراه...."). واسمه، كورتز، قصير، وليس خادعاً إلا ظاهرياً. ولقد لاحظ مارلو عندما رأى الشخصيةَ أول مرة: "كورتز، كورتز، هذا يعني قصير في اللغة الألمانية، أليس كذلك؟...حسنٌ، لقد كان الاسم صادقاً كبقية حياته، وكموته نفسه. كان يبدو أن طوله سبعة أقدام على الأقل." كورتز ليس قصيراً كما يوحي اسمه بذلك، ولكن المعرفة التي لدينا عنه تبقى قصيرة، إنها غير كافية أبداً، وليس من قبيل المصادفة أن يقاوم البيض الذين حاولوا إخراجه من الظلمة. مارلو لم يفهم كورتز في حين أنه أصبح كاتم أسراره في النهاية ("لقد شرّفني بثقةٍ مفاجئة")؛ وكذلك بعد وفاته، بقيت جهوده لفهمه بلا طائل: "ابن العم، نفسه...لم يكن بوسعه أن يدلّني إلى ما كانه كورتز بالضبط".

كورتز هو قلب الظلام ولكن هذا القلب فارغ. ليس بوسعنا إلا أن نحلم في اللحظة الأخيرة، على عتبة الموت، حيث نكتسب المعرفة المطلقة ("هذه اللحظة القصوى ذات المعرفة الكاملة"). ما يقوله كورتز واقعياً في هذه اللحظة، هو كلمات تعلن الفراغ، وتلغي المعرفة "الرعب! الرعب!" رعبٌ مطلق لن نعرف كُنهَه أبداً.

لا شيء يثبت انحراف المعرفة بصورة أفضل من المشهد النهائي في المسرود، وهو لقاؤه مع خطيبته. تلك التي تعلن: "أنا من كنتُ أعرفه بصورةٍ أفضل."-والتي نعرف، من ناحية أخرى، كم كانت معرفتها ناقصة، بل وواهمة. لم يبقَ من كورتز إلا ذكراه، ولكن هذه الذكرى مزيّفة. وعندما تستغرب قائلةً: "كم هذا صحيح! كم هذا صحيح!" فإن كذبةً هي التي قيلت. ثم تعزّي نفسها قائلةً: "كلماته على الأقل، لم تمت". وبعد لحظةٍ تنتزع من مارلو كذبةً حول كلمات كورتز الأخيرة: "الكلمة الأخيرة التي لفظها هي اسمكِ."

فردّت الخطيبة: "كنتُ أعرف ذلك، وأنا واثقة منه!" ألهذا السبب، وخلال حديثها مع مارلو، "كانت الغرفة تُظلم أكثر مع كل كلمةٍ تُلفظ"؟

النص بأكمله يقول لنا إن المعرفة مستحيلة، وإن قلب الظلام نفسه فارغ. هذه الرحلة تذهب إلى المركز ("إلى المركز تماماً")، إلى الداخل، إلى العمق: "بدا لي أني كنتُ على وشك الانغراز في مركز الأرض، بدلاً من أن أذهب إلى قلب قارة"؛ مركز كورتز يُسمّى تماماً، مركزاً داخلياً؛ وكورتز "في العمق هناك". ولكن المركز فارغ: "نهر خال، صمتٌ كبير، وغابة لا يمكن الدخول إليها." وبحسب رأي المدير: "يُفتَرَض ألا يكون لدى الناس الذين يأتون إلى هنا أحشاء". ويبدو أن هذه القاعدة قد روعيت حرفياً. وعندما رأى مارلو عامل القرميد قال لنفسه: "لو أني جرّبتُه لكنتُ نقلتُه إلى فهرسي دون أن أجد شيئاً بداخله." ونذكر أيضاً أن المدير نفسه كان يطبع على كل شيء ابتسامةً ملغوزة؛ ولكن ربما كان سرّه لا يُعرَف لأنه غير موجود: "لم يَبُحْ بسرّه قط. ولكن ربما لم يكن هناك من شيء لديه."

الداخل غير موجود، ليس أكثر من المعنى الأخير، وتجارب مارلو كلّها "بلا نتيجة". وبذلك، يكون فعل المعرفة نفسه موضع تساؤل. "أي شيء غريب هي الحياة: وهذا التشغيل الغامض لمنطقٍ لا يرحم لأية مقاصد مضحكة!...أكثر ما يمكن توقّعه هو بعض الضوء على النفس، يُكتَسَب بعد فوات الأوان وبعد ذلك، لا يبقى إلا اجترار الأسف الذي لا يموت." الآلة تدور بطريقة جيدة تماماً- ولكن على الفارغ، وأفضل معرفة عن الآخر لا تُعرّف إلا بالنفس. وأن تحدث عملية المعرفة بطريقة لا غبار عليها لا يعني أبداً بلوغ موضوع المعرفة؛ بل إن الإنسان يطيب له أن يقول: بالعكس تماماً. وهذا ما لم يتوصّل إ. م. فورستر E. M. Forester إلى فهمه عندما قال بحيرةٍ عن كونراد: "ما هو هارب بشكل خاص في حالته، هو أنه ما ينفكّ يعدنا ببعض التصريحات الفلسفية العامة حول العالم، وأنه يلجأ بعد ذلك إلى تشدّق خشن..هناك ظلام مركزي لديه، شيء ما نبيل وبطوليّ وموحٍ، نصف دستة

من الكتب العظيمة -ولكنها مظلمة! مظلمة!" ونحن نعرف سابقاً ما يعنيه هذا الظلام. لقد كتب كونراد في مكان آخر: "ليس هدف الأدب في المنطق الواضح لنتيجة مظفّرة؛ وهو ليس في كشف أحد هذه الأسرار التي من غير قلب والتي نسمّيها قوانين الطبيعة."

وقد رأينا أن الكلام يلعب دوراً حاسماً في عملية المعرفة: إنه ذلك النور الذي كان عليه أن يبدّد الظلام، ولكنه لم يتمكّن من ذلك في النهاية، وهذا ما علّمَنا إياه مثالُ كورتز. "من بين جميع مواهبه، تلك التي كانت تتجاوز المواهب الأخرى، وتفرض حضوراً حقيقياً، بمعنًى ما، كانت موهبة الكلام، كلامه!- هذه الموهبة المُربِكة والموحية للتعبير، أكثر المواهب قابليةً للاحتقار، وأكثرها نبلاً، تيار النور المرتعش أو مدٌّ وهمي متدفّق من قلب ظلام لا يمكن سبرُه." ولكنّ هذا لم يكن إلا مثالاً لشيءٍ أعمّ بكثير، وهو: إمكانية بناء واقع، وقول حقيقة بمساعدة الكلمات؛ إن مغامرة كورتز هي في الوقت نفسه حكمةُ المسرود. وليس من قبيل المصادفة أبداً أن يكون كورتز شاعراً في أوقات فراغه- كما هو رسّام وموسيقي. وبصورة خاصة، ليس من قبيل المصادفة أن تقوم تشابهات كثيرة بين المسرودَين، المؤطِّر والمؤطَّر، وبين النهرين هنا وهناك، وأخيراً بين كورتز ومارلو الراوي (الوحيدين اللذين لهما اسمان في هذه القصة -أما البقية جميعاً فكانوا يُعرَفون بوظائفهم: المدير، والمحاسب –الذين نلقاهم على أية حال، سواء في القصة المؤطَّرة كما في الإطار)، وبالتعالق، بين مارلو الشخصية وسامعيه (الذين نلعب دورَهم، نحن القرّاء). كورتز صوت (لقد قمتُ بالاكتشاف الغريب الذي لم أمثّله لنفسي قطّ فاعلاً، بل خطيباً. أنا لا أقول لنفسي: "أنا لن أراه" أو "لن أصافحه أبداً"، بل أقول: "لن أسمعه أبداً!" كان الرجل يتقدّم إليّ كصوت." ولكن هل كان الأمر نفسه بالنسبة إلى مارلو-الراوي؟ "ومنذ زمن طويل، جالساً على حدة، لم يكن إلا صوتاً." الأمر الذي لا يعدو كونه تعريفاً للكاتب، وقد كتب كونراد في مقالٍ له: "عند هذه النقطة، نجد أن الصمت بالنسبة إلى الفنّان هو الموت." إن

مارلو هو الذي تكفّل بإظهار العلاقة بين السلسلتين عند أحد التوقفات لمسروده: "لم يكن كورتز إلا اسماً بالنسبة إليّ. ولم أكن أرى الإنسان خلف هذا الاسم أكثر مما ترونه أنتم أنفسكم. فهل ترونه؟ أترون القصة؟ ...هل ترون أي شيءٍ كان؟" هذا مثل ذاك، المستكشف مثل القارئ، هما إزاء علامات، بدءاً منها يرى الأول بناءَ المرجع الخارجي le référent (الواقع المحيط به)، ويرى الثاني المرجعَ (المقصود في المسرود). القارئ (أي قارئ) يرغب في أن يعرف موضوع المسرود كما يرغب مارلو في أن يعرف كورتز.

وكما إن هذه الرغبة الأخيرة ستكون محبَطة، كذلك لن يبلغ القارئ أو المستمع أبداً مرجعَ القصة كما كان يرغب: فقلبها غائب أيضاً. أليس أمراً معبّراً أن القصة التي بُدئت عند غروب الشمس، تتفق في وقوع أحداثها مع تكاثف الظلام؟ "لقد صارت الظلمة عميقةً جداً بحيث إننا، نحن المستمعين، كنا نميزّ أحدَنا عن الآخر بصعوبة." وكما هي مستحيلة معرفة كورتز في مسرود مارلو، فإن كلَّ بناءٍ بدءاً من الكلام مستحيلٌ أيضاً، وكل محاولةٍ لفهم الأشياء عبر الكلمات. "لا، هذا مستحيل، مستحيل فهم إحساس حياة عصرٍ ما من الوجود، وفهم واقعها ودلالتها وجوهرها الدقيق والعميق. هذا مستحيل." الجوهر والحقيقة -وقلب القصة- أمور لا يمكن بلوغها، ولن يستطيع القارئ ذلك أبداً. "لن تتمكّنوا من الفهم." بل إن الكلمات لن تسمح حتى بنقل الكلمات. "لقد قلتُ لكم الكلمات التي تبادلناها، مكرّراً الجُمل التي لفظناها- ولكن ما فائدة هذا! لن تروا فيه إلا كلاماً عادياً، هذه الأصوات المألوفة وغير المحدّدة التي تُسمَع يومياً...بالنسبة إليّ كانت تُظهر صفة الإيحاء المرعب للكلمات المسموعة في حلم، وللجمل الملفوظة في كابوس." هذا المظهر للكلمات لا يمكن إعادة إنتاجه.

من المستحيل بلوغ المرجع؛ وقلب القصة فارغ، تماماً كما كل البشر. ويرى مارلو: "يجب عدم البحث عن معنى واقعةٍ ما في الداخل، مثل النواة،

بل خارجياً، في ما يغلّف القصة ويُظهره، كما تثير الحرارة الضباب، وعلى شاكلة هذه الهالات من الضباب الذي يجعلنا أحياناً نرى الإشعاع الطيفي لضوء القمر." إن نور القصة، هو هذا النور المتردّد للقمر.

وهكذا فإن قصة مارلو ترمز إلى الخيال، وإلى عملية البناء انطلاقاً من مركز غائب. يجب عدم الوقوع في الخطأ: إن كتابة كونراد معبّرة جداً، كما تشهد على ذلك أمور متعدّدة (وليس أقلّها غياب أسماء العلم، وهذا يدلّ على التعميم)، ولكن جميع التأويلات لقلب الظلام لم تكن مناسبة. إن اختزالَ الرحلة في النهر على نزولٍ إلى الجحيم أو على اكتشاف اللاشعور هو توكيد تقع كامل مسؤوليته على الناقد الذي قاله. إن كنائية كونراد هي ما بين النصوص intratextuel: إذا كان البحث عن هوية كورتز كناية عن القراءة، فإن هذه القراءة ترمز بدورها إلى كل سعي إلى المعرفة-التي كانت معرفة كورتز مثالاً عليها. المرموز يصبح بدوره رامزاً لما كان في السابق رامزاً؛ الترميز متبادل. المعنى الأخير، والحقيقة الأخيرة، ليسا في أي مكان لأنه ليس هناك من داخل، والقلب فارغ: ما كان صحيحاً بالنسبة إلى الأشياء يبقى، ومن باب أولي بالنسبة للعلامات. ليس هناك إلا الإحالة، الدائرية ومع ذلك هي إحالة ضرورية، من سطحٍ إلى آخر، ومن الكلمات إلى الكلمات.

-١٠-

القراءة بوصفها بناءً

إننا لا نُدرك كلّيَّ الحضور. لا شيء أكثر شيوعاً من تجربة القراءة، ولا شيء مجهول أكثر منها. القراءة: الأمر بسيط جداً على ما يبدو، للوهلة الأولى، بحيث لا يوجد ما يقال في هذا الصدد.

لقد تمّ التطرّق أحياناً - قليلةً- إلى مسألة القراءة في الدراسات الأدبية، وذلك من وجهتي نظرٍ مختلفتين جداً:

الأولى أخذت بالحسبان القرّاء، في اختلافهم التاريخي أو الاجتماعي، الجماعي أو الفردي؛ والثانية عُنيت بصورة القارئ كما هي ممُثّلة في بعض النصوص: القارئ بوصفه شخصيةً، أو بوصفه "مروياً له narrataire". ولكن يبقى مجال لم يُستكشَف، هو مجال منطق القراءة الذي لم يُمثَّل في النص، والذي هو، مع ذلك، سابق للاختلاف الفردي.

هناك عدة أنماط من القراءة، ولن أتوقّف في هذا المقام إلا عند نمط منها، وهو ليس أقلّها شأناً: قراءة النصوص ذات الخيال الكلاسيكي، وبتحديدٍ أكثر، النصوص التي قيل عنها تمثيلية représentatifs. إن هذه القراءة، وهي وحدها، التي تتم بوصفها بناءً.

على الرغم من أننا كففنا عن عَدّ الأدب والفن تقليداً، فإننا نعاني من التخلّص من طريقةِ نظرٍ، محفورةٍ حتى في عاداتنا اللسانية، تقوم على التفكير في الرواية بمصطلحات تمثيلِ représentation ، أو نقلِ transposition واقعٍ-

هو سابق لها في الوجود. حتى لو كانت هذه الرؤية لا تسعى إلا إلى وصف سيرورة الإبداع، فإنها تثير مشكلة: إنها حقّاً مشوِّهةً إذا ما تعلّقت بالنص نفسه. ما يوجد أولاً هو النص، ولا شيء سواه؛ ونحن إذ نُخضِعه إلى نوعٍ خاص من القراءة فإننا نبني عالَماً مُتخَيَّلاً انطلاقاً منه. الرواية لا تقلِّد الواقع، بل تخلقه: إن هذه العبارة بالنسبة لمن هم قبل الرومانسيين ليست مجرّد ابتداع مصطلحي: إن منظور البناء وحدَه يسمح لنا بأن نفهم النصَّ المعدود تمثيليا فهماً صحيحاً.

إذن تُختزل مسألة القراءة على النحو التالي: كيف يتيح لنا نصٌّ معين بناءَ عالمٍ متخيَّل؟ ما هي مظاهر النص التي تحدّد البناء الذي ننتجه عند القراءة، وبأية طريقة؟ ولنبدأ بالأسهل:

الخطاب الإحالي:

وحدَها الجمل الإحالية هي التي تتيح البناء؛ ولكن ليست كل جملةٍ احالية بالضرورة، وهذا أمرٌ معروف من اللسانيين ومن المناطقة، وليس من الضروري التوقّف عنده طويلاً.

والفهم سيرورة مختلفة عن البناء. ولنأخذ هاتين الجملتين لأدولف Adolphe: "أحسستُ بها أفضل مني، فازدريتُ نفسي لأني غير جديرٍ بها. إنها لمصيبة فظيعة ألا يكون المرء محبوباً عندما يُحِبّ؛ وإنها لمصيبةٌ أكبر بكثير عندما يُحَبّ المرء بولَه وهو لم يعد يُحِب." أولى هاتين الجملتين إحالية: فهي تذكر حدثاً (مشاعر أدولف)، والثانية ليست كذلك: إنها حكمة. الاختلاف بين الجملتين مشار إليه بمؤشّرات نحوية: الحكمة تستوجب استخدامَ الزمن الحاضر، وصيغة الغائب من الفعل، وهي كذلك لا تحتوي على تكرارات استهلالية anaphores.

إما أن تكون الجملة إحالية أو غير إحالية، وليس هناك من درجة وسطى. ومع ذلك، فإن الكلمات التي تشكّلها ليست كلّها متشابهة من هذه

الناحية. فالاختيار الذي يقوم به المؤلّف من ناحية المفردات له نتائج مختلفة جداً. ويبدو أن هناك تناقضين مستقلّين في هذا المقام: التناقض بين المحسوس le sensible واللامحسوس le non-sensible؛ والتناقض بين الخاص le particulier والعام le général. على سبيل المثال، سوف يرجع أدولف إلى ماضيه على النحو التالي: "وسط حياةٍ طائشةٍ جداً." هذا التعبير يذكر أحداثاً قابلة للفهم، ولكن على مستوى عامٍ للغاية؛ يمكن أن نتخيّل بسهولة مئات الصفحات التي تصف الحدث نفسه بالضبط. في حين أنه في الجملة الأخرى: تلك "كنتُ أجد في أبي مراقباً بارداً ولاذعاً، وليس رقيباً فحسب، يبتسم في البداية إشفاقاً، ثم سرعان ما يُنهي حديثَه بنفاد صبر." إننا أمام رصفٍ للأحداث المحسوسة وغير المحسوسة: الابتسامة والصمت أمران قابلان للملاحظة، أما الشفقة ونفاد الصبر فهما افتراضان- مسوَّغان بلا شك- حول مشاعر ليس لنا إليها أي مدخل مباشر.

عادةً ما نجد في نص الخيال نفسه عيّنات لكل أنواع الكلام (ولكننا نعلم أن تكرارها يتنوّع بحسب العصور والمدارس، أو أيضاً بمقتضى النظام الكلّي للنص). والجمل اللا إحالية لا تُحفظ عند القراءة بوصفها بناءً (إنها تشارك في قراءة أخرى). أما الجمل الإحالية فهي تؤدّي إلى بناءات ذات نوعية مختلفة، بحسب ما هي عامة نوعاً ما، أو أنها تذكر أحداثاً محسوسة نوعاً ما.

المصافي السردية:

يمكن أن تُحَدَّد صفاتُ الخطاب المذكورة حتى الآن خارج كل سياق: إنها ملازمة للجمل نفسها. ومع ذلك، نحن نقرأ نصوصاً كاملة، وليس جملاً. فنُقارن إذن الجمل فيما بينها من وجهة نظر العالَم المتخيَّل الذي تُسهم الجُمل في بنائه؛ ونكتشف أنها تختلف من عدة نواحٍ، أو بحسب عدة معالم. ويبدو أن التوافق، في التحليل السردي، قد قام على الاحتفاظ بثلاثة معالم: الزمن

والرؤية والطريقة le mode. وهنا أيضاً، نحن على أرضية معروفة نسبياً (حاولتُ أن أجري كشفاً لها في كتابي *الشعرية* Poétique)؛ والآن يجب الاكتفاء بتصوّرها من وجهة نظر القراءة.

الطريقة: الأسلوب المباشر هو الوسيلة الوحيدة لحذف أي اختلاف بين الخطاب السردي والعالم الذي يذكره: الكلمات مطابقة للكلمات، والبناء مباشر وفوري. الأمر الذي لا ينطبق على الأحداث غير الكلامية، ولا على الخطاب المنقول. تقول جملة لأدولف: "قال لي ضيفنا، الذي كان يتحدّث مع خادم نابوليتاني، كان يخدم هذا الغريب دون أن يعرف اسمه، إنه لا يسافر أبداً من باب الفضول، لأنه لا يزور الآثار ولا المواقع ولا المعالم ولا البشر." نستطيع أن نتصوّر حديث الراوي مع الضيف على الرغم من أنه من غير المحتمل أن يكون هذا قد استخدم، حتى باللغة الإيطالية، جملةً مطابقة للجملة التي تلي عبارة: "يقول لي إن". بناء الحديث بين الضيف والخادم، المذكور أيضاً، أقل تحديداً بكثير؛ إننا إذن نمتلك حريةً أكبر إذا ما أردنا أن نبنيها بكل تفاصيلها. أخيراً نجد أن الأحاديث والنشاطات الأخرى المشتركة بين الخادم وأدولف هي غير محدَّدة بصورةٍ كلّية، ذلك أن ما نقل إلينا هو انطباع فقط.

وكذلك يمكن كلام الراوي أن يُعدّ من الأسلوب المباشر، على الرغم من أنه من درجةٍ عليا؛ وبصورة خاصة إذا كان الراوي ممثَّلاً في النص (كما في حالة أدولف، مثلاً). إن الحكمة، التي استُبعدت سابقاً من القراءة بوصفها بناءً، ستُستعاد هنا بوصفها تلفّظاً، فهي لم تعد ملفوظاً. إن أدولف الراوي قد صاغ حكمةً كهذه عن مأساةِ أن يكون المرء محبوباً فإنها تُعْلِمنا عن طبعه، وبالتالي عن العالم المتخيَّل الذي يشارك فيه.

وعلى المستوى الزمني، نجد أن زمن العالم المتخيَّل (زمن القصة) منظّم تسلسلياً، فجمل النص لا تخضع، ولا تستطيع أن تخضع، لهذا النظام؛

إذن يقوم القارئ لاشعورياً بعملِ إعادة ترتيب. ونجد كذلك، أن بعض الجمل تذكر أحداثاً متمايزة ولكنها قابلة للمقارنة (مسرود تكراري)؛ وعند البناء نستعيد صيغة الجمع.

"الرؤية" التي نعاين فيها أحداثاً مذكورة هي محدِّدة بصورة بدهية من أجل عمل البناء. على سبيل المثال، عند رؤية مقيِّمة، نقوم بالجزء أ) من الحدث المنقول؛ ب) من موقف ذلك الذي "يرى" من ناحية هذا الحدث. أو أيضاً، إننا نعرف كيف نميّز المعلومة التي تنقلها لنا جملةٌ حول موضوعها عن جملة حول فاعلها؛ وهكذا فإن "تاشر" *أدولف* يمكنه ألا يفكّر إلا بالثانية، منتقداً هكذا المسرود الذي قُرئ للتو: "أكرهُ هذا الغرور الذي ينشغل بنفسه عندما يروي الشر الذي سبّبه، والذي لديه الادّعاء بأن يشكو وهو يصف نفسه، وهو محلّقٌ لا يخبو، وسط الخرائب، يحلّل نفسه بدلاً من أن يبدي ندمه." الناشر يبني إذن فاعل المسرود (أدولف الراوي)، وليس موضوعه (أدولف الشخصية وإيلينور).

عادةً ما نسيء حساب الصفة التكرارية للنص التخييلي أو، الصفة الاجترارية، إذا شئنا؛ يمكننا أن نتقدّم دون خوف من الخطأ بأن كل حدث من القصة منقول مرتين على الأقل. وهذه التكرارات معدَّلة، في معظم الوقت عبر المصافي التي ذكرناها للتو: سيكون الحديث منتَجاً مرةً، ومذكوراً بسرعة مرةً أخرى؛ والحدث سيكون ملاحَظاً من عدة وجهات نظر؛ سيُذكر بزمن المستقبل والحاضر والماضي. وكل هذه المعالم يمكنها أن تختلط فيما بينها.

يلعب التكرار دوراً قوياً في عملية البناء: لأن علينا بناء حدثٍ من عدة مسرودات. والعلاقات بين المسرودات التكرارية تتنوّع من التطابق إلى التناقض؛ وحتى التطابق المادي لا يؤدّي بالضرورة إلى التطابق في المعنى (وهذا ما نجد مثالاً جيداً عليه فـــي فيلم كوبولا الحديث: *المحادثة*

La Conversation). وكذلك فإن وظائف هذه التكرارات مختلفة تماماً: إنها تسهم في إنشاء الأحداث في التحقيق البوليسي) أو في حلّها: وهكذا في رواية *أدولف*، قد يكون للشخصية نفسها، وفي لحظات متقاربة جداً، رؤى متناقضة للحدث نفسه، فيقودنا هذا إلى فهم أن الحالات النفسية غير موجودة بذاتها، بل توجد دائماً بالنسبة إلى مخاطَب، إلى شريك. وهكذا صاغ بنجامان كونستان Benjamin Constant بنفسه قانون هذا العالم: "إن الشيء الذي يفرّ منا هو بالضرورة مختلف عن الشيء الذي يلاحقنا."

إذن من أجل التمكّن من بناء كونٍ متخيّل، في قراءة نصٍّ، يجب أولاً أن يكون هذا النص بحد ذاته مرجعياً؛ وفي تلك اللحظة، وبعد قراءته، إننا نترك خيالَنا "يعمل"، بتصفية المعلومة المتلقّاة بفضل أسئلةٍ من قبيل: إلى أي حد وصف هذا العالم أمين (الطريقة)؟ وبأي تسلسلٍ جرت الأحداث (الزمن)؟ وبأي مقياس يجب أن نأخذ بالحسبان التشوّهات التي نقلها "العاكس" للمسرود (الرؤية)؟ ومن هنا، لا يكون عمل القراءة إلا قد بدأ.

الدلالة والترميز:

كيف نعرف ما يحدث في أثناء القراءة؟ بالاستبطان introspection؛ وإذا ما سعينا إلى إثبات انطباعٍ ما، فإننا نلجأ إلى مسرودات يمكن أن يقدّمها آخرون عن قراءاتهم. ومع ذلك، إن مسرودين يتعلّقان بالنص نفسه لن يتطابقا أبداً. فكيف نفسّر هذا الاختلاف؟ ذلك أن هذه المسرودات لا تصف عالمَ الكتاب نفسه، بل تصف ذلك العالم المُحوَّل، كما هو موجود في نفسية كل فرد. ويمكن تخطيط مراحل هذه السيرورة بالطريقة التالية:

١- مسرود المؤلّف ٤- مسرود القارئ

٢- العالم المتخيَّل الذي يذكره المؤلّف ٣- عالم متخيَّل بناه القارئ.

يمكن التساؤل عما إذا كان الاختلاف بين المرحلتين ١ و ٣ كما يبدو في هذه الترسيمة موجوداً حقاً. هل توجد بناءات غير فردية؟ من السهل إثبات أن الجواب على هذا السؤال يجب أن يكون إيجابياً. ليس هناك أدنى شك في أن كل قارئ لـــ *أدولف* سيجد أن إلينور عاشت في البداية مع الكونت دو بـــ***، وأنها تركته فيما بعد وعاشت مع أدولف؛ وأنهما انفصلا، وأنها لحقت به إلى باريس، إلخ. وبالمقابل، ليس هناك أية وسيلة للقول باليقين نفسه إن كان أدولف ضعيفاً أم مجرّد رجل صريح.

سبب هذه الثنائية هو أن النص يذكر الأحداث بالطريقتين، اللتين اقترحتُ تسميتهما: دلالة وترميز. رحلة إيليونور إلى باريس مدلول عليها بكلمات النص. والضعف (المحتمل) لأدولف مرمَّز بأفعالٍ أخرى من العالم المتخيَّل، وهذه الأفعال مدلول عليها بكلمات. على سبيل المثال عملية أن أدولف لا يُحسن منْعَ إيليونور في خطاباته مدلول عليها؛ وبدورها، هذه العملية ترمز إلى عجزه عن الحب. الأفعال المدلول عليها مفهومة: يكفي لذلك أن نعرف اللغة التي كُتب بها هذا النص؛ والأفعال المرمَّزة مؤوَّلة؛ والتأويلات تتنوّع من شخص إلى آخر.

والعلاقة بين المرحلتين ٢ و ٤ المشار إليها في المخطّط السابق هي إذن علاقة ترميز (في حين أن العلاقة بين ١ و ٢ وبين ٣ و ٤ هي علاقة دلالة). على أية حال ليس المقصود هنا علاقة وحيدة، بل مجموعة غير متجانسة hétérogène. أولاً، نختصر: ٤ هي دائماً (تقريباً) أقصر من ١، إذن ٣ هي أفقر من ٢. ثانياً: نخطئ. في الحالتين، إن دراسة الانتقال من المرحلة ٢ إلى المرحلة ٣ تؤدّي بنا إلى علم النفس الإسقاطي psychologie projective: تُعلِمنا التحويلات التي أُجريت عن فاعل القراءة: لماذا يحتفظ (أو حتى: يضيف) الأفعال الفلانية وليس الأخرى؟ ولكن توجد تحويلات أخرى تعلمنا حول عملية القراءة نفسها، وهذه هي التي تشغلنا هنا في المقام الأول.

من الصعب عليَّ أن أقول إن كانت حالة الأشياء التي أراقبها في الأمثلة الأكثر تنوّعاً من الخيال هي أمرٌ شامل أم هي مشروطة تاريخياً أو ثقافياً. يبقى أنه في كل الأمثلة، يتطلّب الترميز والتأويل (الانتقال من المرحلة ٢ إلى المرحلة ٣ اقتضاء حتمية déterminisme للأحداث. ربما كانت قراءة نصوص أخرى مثل القصائد الغنائية تقتضي عملَ ترميز يرتكز على مفترضات سابقة أخرى (التشبيه الشامل)؟ إني أجهل ذلك؛ على الدوام، في نص الخيال، يرتكز الترميز على قبولٍ، ضمني أو علني، لمبدأ السببية. إذن الأسئلة التي نطرحها على الأحداث التي تشكّل الصورة العقلية للمرحلة ٢ هي من قبيل: ما سبب ذلك؟ وما نتيجة ذلك؟ وأجوبتهما هي التي نضيفها إلى الصورة العقلية كما نراها في المرحلة٣.

لنفترض أن هذه الحتمية شاملة، ولكن ما هو غير شاملٍ بكل تأكيد هو الشكل الذي تتخذه هذه الحتمية في هذه الحالة أو تلك. يقوم الشكل الأبسط ، ولكنه قليل الانتشار في ثقافتنا بوصفه معياراً للقراءة، يقوم على بناء فعل آخر من الطبيعة نفسها. يمكن أن يقول قارئ لنفسه: إذا قتل جان بيير. (حدث موجود في الخيال) ذلك لأن بيير كان ينام مع زوجة جان (حدث غائب في الخيال). هذا التفكير النموذجي للتحقيق القضائي غير مطبّق تطبيقاً جاداً في الرواية: إننا نقبل بصمت أن المؤلّف لا يغشّ وأنه نقل إلينا (لقد دلّ) كل الأحداث الضرورية لفهم القصة (حالة رواية *أرمانس* Armance استثنائية). وكذلك بالنسبة إلى النتائج، هناك كتب كثيرة هي امتداد لكتب أخرى، تكتب نتائج العالم المتخيَّل الممثَّل في النص الأول. ولكن محتوى الكتاب الثاني لا يُعدّ عادةً ملازماً لكون الكتاب الأول. وهنا أيضاً، تنفصل ممارسات القراءة عن ممارسات الحياة اليومية.

لدى قراءة - بناء، نتصرّف عادةً تبعاً لسببية أخرى؛ يجب البحثُ عن أسباب الحدث ونتائجه في مادة ليست مماثلة له. وهناك حالتان تبدوان أكثر

شيوعاً (كما لاحظ ذلك أرسطو أيضاً) لقد فُهم الحدث على أنه نتيجة (و/أو سبب) إما ملمح من ملامح الطباع، أو من قانون لاشخصي. وتحوي *أدولف* عدة أمثلة على هذا التأويل أو ذاك، مُدمَجة في النص نفسه. وإليكم كيف يصف أدولف أباه: "لا أتذكّر، خلال سنواتي الثماني عشرة الأولى، أني تحدّثتُ معه أكثر من ساعة...ولم أكن أعرف آنذاك ما معنى الخجل..." تدلّ الجملة الأولى على حدث (غياب الحديث الطويل). وتقودنا الجملة الثانية إلى اعتبار أن هذا الفعل رامزٌ إلى ملمحٍ من ملامح الطباع، وهو الخجل: إذا كان الأب يتصرّف هكذا فهذا يعني أنه خجول. ملمح الطباع هو سبب الحدث. وهذا مثال على الحالة الثانية: "قلت لنفسي إن عليَّ عدم الاستعجال، وإن إلينور لم تكن مستعدّة للاعتراف الذي كنتُ أتأمّله. وإن من الأفضل الانتظار أكثر. على الدوام تقريباً، لكي نعيش في راحةٍ مع أنفسنا، فإننا نغلّف عجزنا وضعفنا بحسابات وبمنظومات: وهذا يرضي هذا الجزء منا، الذي هو - ولنقل إنه- متفرّجٌ على الجزء الآخر." الجملة الأولى تصف الحدث هنا، والثانية تعطي سببه، الذي هو قانون شامل للتصرّف البشري، وليس ملمحاً من الطباع الفردية. لنُضف أن هذا النوع الثاني من السببية هو المهيمن في *أدولف*: هذه الرواية توضح قوانين نفسية، وليس نفسيات فردية.

بعد أن قمنا ببناء الأحداث التي تكوّن قصةً، نعمد إلى عمل إعادة التأويل، الذي يسمح لنا بإعادة بناء الطباع، من ناحية، ونسق الأفكار والقيم المتضمَّنة في النص، من ناحية أخرى. وإعادة التأويل هذه ليست اعتباطية، بل هي مراقَبة بسلسلتين من العوائق: السلسلة الأولى محتواة في النص نفسه: يكفي أن يعلّمنا المؤلّف، خلال بعض الوقت، كيف نؤوّل الأحداث التي يذكرها. وهذه هي حالة المقتطفات من أدولف التي أتيتُ على ذكرها: بعد أن قام كونستان بعدة تأويلات حتمية، يمكنه ألا يسمّي بعد ذلك سبب الحدث؛ فقد تعلّمنا الدرس، ونستطيع مواصلة التأويل كما علّمنا إياه. إن تأويلاً كهذا، موجوداً في نص الرواية، له وظيفة مضاعفة: فهو من جهة،

يعلّمنا سبب هذا الحدث الخاص (وظيفة تفسيرية)؛ ومن ناحية ثانية، يُدخلنا إلى نسق التأويل التي ستصبح نسق المؤلّف على مدى نصّه (وظيفة ميتا - تفسيرية). - السلسلة الثانية من العوائق تتأتّى من السياق الثقافي: إذا قرأنا أن فلاناً قد قطّع زوجته إلى قطعٍ صغيرة، فلسنا بحاجة إلى إشارات في النص لكي نستنتج أن هذا الشخص قاس. إن هذه العوائق التي ما هي إلا أماكن مشتركة لمجتمع (محاكاة واقعه)، تتغيّر مع الزمن، الأمر الذي يسمح بتفسير الاختلاف في التأويل المعطى لنصٍ من الماضي. على سبيل المثال، لأن الحب خارج إطار الزوجية لم يعد معدوداً على أنه دليل على نفس فاسدة، فإننا نعاني في فهم الإدانات الموجَّهة إلى كل تلك البطلات في روايات الماضي.

الطباع، والأفكار: إن كيانات من هذا النوع مرمَّزةٌ عبر الأحداث؛ ولكنها تستطيع أن تكون مدلولاً عليها. وتلك بالضبط كانت حال المقتطفات التي ذكرتُها من *أدولف*: كان الحدث يرمز إلى خجل الأب، ولكن، فيما بعد، كان أدولف يدلّنا عليه قائلاً: كان أبي خجولاً؛ وكذلك الأمر بالنسبة إلى الحكمة العامة. يمكن للطباع والأفكار إذن أن تُذكَر بطريقتين: مباشرةً أو بصورة غير مباشرة. والمعلومات المستقاة من هذا المصدر أو ذاك ستكون مواجَهةً القارئ، لدى عملِ بنائه. قد تتوافق أو لا تتوافق. والجرعة المتعلّقة بهذين النوعين من الإعلام تغيّرت تغيّراً كبيراً خلال تاريخ الأدب، وهذا تحصيل حاصل: فهمنغواي Hemingway لا يكتب مثل كونستان.

والطبع المشكَّل هكذا يجب أن يكون مميَّزاً عن الشخصية: كل شخصية ليست طبعاً. الشخصية جزء من العالم المكاني - الزماني الممثَّل، وليس أكثر؛ هناك شخصيات بمجرّد أن يظهر في النص شكلٌ لساني راجع référante (اسم علم، بعض المقاطع الاسمية، أو الضمائر الشخصية) بمناسبة كائن ذو صورة بشرية anthropomorphe. الشخصية كما هي ليس لها محتوى: شخص ما محدّد دون أن يوصَف. يمكننا أن نتخيّل - وهذا موجود-

نصوصاً تقتصر فيها الشخصية على هذا: أن تكون الفاعل في سلسلة من الأحداث. ولكن ما إن تظهر الحتمية النفسية ، حتى تتحوّل الشخصية إلى طباع: إنه يتصرّف هكذا لأنه خجول أو ضعيف أو شجاع، إلخ. دون حتمية (لهذا النوع) لا توجد طباع.

إن بناء الطبع هو تسوية بين الاختلاف والتكرار: فمن ناحية، يجب تأمين الاستمرارية: يجب على القارئ أن يبني الطبع نفسه. وهذه الاستمرارية معطاة سابقاً بتطابق الاسم الذي تكون وظيفته الأساس هي هذه. وبعد ذلك تصبح كل أنواع المزج ممكنة: وتستطيع كل الأحداث أن توضح ملمح الطباع نفسه، أو يمكن أن يكون للشخصية تصرّف متناقض، أو تستطيع أن تغيّر المظهر الظرفي لحياتها، أو تستطيع أن تتلقّى تغيّراً عميقاً في طباعها...الأمثلة ترد على الخاطر بسهولة هائلة بحيث يصبح من الضروري التذكير بها؛ هنا أيضاً، نجد تاريخ الأساليب يفرض الخيارات أكثر مما تفرضه حساسية المؤلّفين المفرطة l'idiosyncrasie des auteurs.

إذن يمكن أن يكون الطبع نتيجةً للقراءة؛ هناك قراءة نفسية psychologisante يمكن أن يُخضَع إليها كلُّ نص. ولكن في الواقع، هذه ليست نتيجة اعتباطية؛ وليس من قبيل المصادفة أن نجد طباعاً في روايات القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر، وألا نجدها في مسرحيات اليونان التراجيدية ولا في الحكايات الشعبية. فالنص يحوي دائماً في داخله تعليمات حول طريقة الاستخدام.

البناء بوصفه موضوعاً:

تتأتى إحدى صعوبات دراسة القراءة من أن ملاحظتها غير سهلة: الاستبطان غير مؤكّد، والتحقيق النفسي - السوسيولوجي مُضنٍ. إذن يُكتشف ببعض الارتياح عمل البناء الممثَّل داخل النصوص التخييلية fictionnels نفسها - حيث تسهل دراستها كثيراً.

يتّخذ النص التخييلي البناء بوصفه موضوعةً thème ببساطة لأنه من غير الممكن ذكر الحياة البشرية دون ذكر هذه العملية الجوهرية. إن أية شخصية مضطرّةٌ، انطلاقاً من المعلومات التي تتلقّاها، إلى بناء الأحداث والشخصيات التي تحيط بها؛ وهي في ذلك موازية تماماً للقارئ الذي يبني المتخيَّل انطلاقاً من معلوماته هو (النص، والمحاكي للواقع)؛ وبذلك تصبح القراءة (بصورة إجبارية) إحدى موضوعات الكتاب.

ومع ذلك، يمكن أن تقيّم الموضوعاتية thématique نوعاً ما، وأن تُستَغَل نوعاً ما. ففي *أدولف* مثلاً، هي كذلك بطريقة جزئية: وحدَه عدم القدرة على التقرير الأخلاقي l'indécidabilité éthique للأحداث هو ما أُظهِر. وإذا ما أردنا استخدام النصوص التخييلية كمادة لدراسة البناء، يجب اختيار النصوص التي يصبح فيها البناء أحد الموضوعات الرئيسة: ورواية *أرمانس* لستاندال هي مثال لذلك.

حبكة هذه الرواية كلّها هي في الواقع قائمة على البحث عن المعرفة. إن بناءً خاطئاً لأوكتاف يقوم مقام نقطة الانطلاق: يعتقد أن أرمانس تقدّر المال كثيراً، بسبب تصرّف معين (تأويل منطلِق من الحدث إلى ملمح الطبع)؛ وما إن يُبدَّد سوء التفاهم هذا، حتى يظهر سوء تفاهمٍ آخر مناظر له ومناقض. الآن، أرمانس تعتقد أن أوكتاف يحبّ المال حباً جمّاً. إن تبادل الأمكنة البدئي هذا يمهّد لصورة البناءات التالية. وبعد ذلك تبني أرمانس شعورها نحو أوكتاف بطريقة صحيحة. ولكن هذا استهلك عشرة فصول قبل أن يكتشف أن ما يشعر به نحو أرمانس لا يُسمّى *صداقة*، بل هو حب. طوال خمسة فصول، تعتقد أرمانس أن أوكتاف لا يحبّها؛ وأوكتاف يعتقد أن أرمانس لا تحبّه طوال الفصول الخمسة عشر الأساسية في الرواية؛ وسوء التفاهم نفسه يتكرّر حتى النهاية. وتمضي حياة الشخصيات في البحث عن الحقيقة، أي في بناء الأحداث والأمور المحيطة بها. والحل المأساوي للعلاقة الغرامية لا يعود إلى

العجز، كما قيل غالباً، بل إلى اللامعرفة l'inconnaissance. ينتحر أوكتاف بسبب بناء سيّئ: يعتقد أن أرمانس لم تعد تحبّه. وكما يقول ستاندال في عبارة هامة: "كان ينقصه نفاذ البصيرة وليس الطبع."

ينتج عن هذا الملخّص السريع أن عدة مظاهر من عملية البناء يمكنها أن تتنوّع. يمكن للمرء أن يكون الفاعل l'agent أو المفعول le patient، المُرسِل أو المستقبِل لمعلومة؛ كما يمكنه أن يكون الاثنين. أوكتاف فاعل عندما يُخفي أو يُظهِر؛ ومفعول عندما يتعلّم أو يُخطئ. ويمكن بناء فعلٍ (من "الدرجة الأولى") أو يكون بناء هذا الفعل بوساطة شخصٍ آخر (من الدرجة الثانية). وهكذا تتخلّى أرمانس عن زواجها منه لأنها تتصوّر ما يمكن أن يتصوّره الآخرون في مثل هذه الحالة. "سأصبح بين الناس امرأةً رخيصة أغْوَتْ ابنَ البيت. إني أسمع منذ الآن ما ستقوله السيدة الدوقة دانكر، وحتى النسوة الأكثر احتراماً، مثل المركيزة دو سايسان التي ترى في أوكتاف زوجاً لإحدى بناتها." وكذلك فإن أوكتاف يتخلّى عن الانتحار بانياً بناءات الآخرين الممكنة. "إذا ما قتلتُ نفسي، فسوف تصبح أرمانس معرَّضةً للخطر، وسيبحث المجتمع كلّه بحثاً دؤوباً خلال ثمانية أيام عن أدق ظروف تلك الليلة، وكل سيدّ من هؤلاء السادة الذين كانوا حاضرين سيُسمَح له بسرد قصةٍ مختلفة."

ما نتعلّمة بصورةٍ خاصة في *أرمانس* هو أن البناء قد يكون ناجحاً أو خائباً؛ وإذا كانت النجاحات كلّها تتشابه (وهذه هي "الحقيقة")، فإن الإخفاقات تتنوّع، كما تتنوّع أسبابها: عيوب المعلومة المنقولة. والحالة الأبسط هي حالة الجهل المطبق: حتى لحظةٍ معيّنة من الحبكة، يُخفي أوكتاف حتى وجودَ سرٍّ يخصّه (دور إيجابي)، وأرمانس تجهل هذا الوجودَ نفسه (دور سلبي). ومن ثم يمكن أن يُعرَف وجود السر، ولكن دون أية معلومة إضافية؛ عندئذٍ يستطيع المتلقّي أن يتصرّف متصوِّراً الحقيقة (أرمانس تفترض أن

أوكتاف قد قتل شخصاً ما). وثمة درجة لاحقة تشكّلت من الوهم: الفاعل لا يُخفي، بل يموِّه؛ والمفعول لا يجهل بل يُخطئ. وهذه هي الحالة الأكثر شيوعاً في الرواية: أرمانس تموّه حبَّها لأوكتاف مدّعيةً أنها ستتزوج من شخصٍ آخر؛ ويعتقد أوكتاف أن أرمانس لا تشعر إلا بالصداقة نحوه. فيمكن أن يكونا في آن واحد الفاعل والمفعول للتنكّر: وهكذا يُخفي أوكتاف على نفسه أنه يحب أرمانس. وأخيراً، يستطيع الفاعل أن يُظهر الحقيقة، ويستطيع المفعول أن يعلَمَها.

الجهل، الخيال، الوهم، الحقيقة: تمرّ عملية المعرفة بثلاث مراحل على الأقل قبل أن تقود الشخصية إلى بناء نهائي. والمراحل نفسها ممكنةٌ بكل تأكيد في عملية القراءة. عادةً، البناء الممثَّل في النص مُشاكِل isomorphe للبناء الذي يتّخذه النص نفسه كنقطة انطلاق. ما تجهله الشخصيات، يجهله القارئ أيضا؛ بالطبع، إن بعض التشابكات الأخرى ممكنة أيضاً. في الرواية البوليسية، نجد أن واطسن هو الذي يبني شأنه شأن القارئ؛ ولكن شرلوك هولمز يبني بناءً أفضل: الاثنان ضروريان.

القراءات الأخرى:

إن ضعف القراءة - البناء لا يستدعي تطابقها أبداً: لا يُكَفّ عن البناء لأن المعلومة غير كافية وخاطئة. بل بالعكس، إن عجزاً كهذا لا يقوم إلا بتقوية عملية البناء. ومع ذلك، من الممكن ألا تحدث عملية البناء، وأن تقوم أنواعٌ أخرى من القراءة بالمتابعة.

لا تكون الاختلافات في القراءة بالضرورة حيث نتوقّع إيجادَها. على سبيل المثال، لا يبدو أنه يوجد فارق كبير بين البناء بدءاً من نصٍ أدبي، وبدءاً من نصٍ آخر، مرجعي ولكنه غير أدبي. كان هذا التقارب مُضمَراً في الاقتراح الذي قُدّم في المقطع السابق، وهو أن بناء الشخصيات (بدءاً من مواد

غير أدبية) كان مشابهاً لبناء القارئ (بدءاً من نص الرواية). لا يُبنى الخيال بطريقة مختلفة عن "الواقع". فالمؤرّخ، بدءاً من وثائق مكتوبة، أو القاضي الذي يستند إلى شهادات شفهية، يعيد كلٌّ منهما بناء "الأحداث"، ولا يتصرّفان بطريقة مختلفة، من حيث المبدأ، عن قارئ *أرمانس*؛ الأمر الذي لا يعني أنه لم تبقَ فوارق في التفاصيل.

هناك سؤال أصعب، وهو يتجاوز نطاق هذه الدراسة، وهو يخصّ البناء انطلاقاً من معلومات كلامية والبناء الذي يتمّ على أساس إدراكات أخرى. فبعد أن نشمّ رائحة لحم فخذ الخروف نبني فخذَ الخروف؛ وكذالك انطلاقاً من سمعٍ أو رؤية، إلخ. وهذا ما يسمّيه بياجيه Piaget "بناء الواقع". قد تكون الاختلافات أكبر هنا.

ولكن ليس من الضروري أن نذهب بعيداً إلى هذا الحد في الرواية لكي نجد المادة التي تجبرنا على نوعٍ آخر من القراءة. هناك كثير من النصوص الأدبية التي لا تفضي بنا إلى أي بناء، نصوص غير تمثيلية. بل يجب التمييز بين عدة حالات هنا. والحالة الأوضح هنا هي حالة شعرٍ معيّن، يسمّى عادة الشعر الغنائي الذي لا يصف أحداثاً ولا يذكر شيئاً خارجه. والرواية الحديثة بدورها تجبرنا على قراءة مختلفة: النص إحالي تماماً، ولكن البناء لا يقوم لأنه غير قابل للقرار، بمعنى ما. ويمكن الحصول على ذلك بسبب خلل معين في إحدى الآليات الضرورية للبناء، كما وصفت في المقاطع السابقة. ولإيراد مثال واحد: رأينا أن تطابق الشخصية كان يرتكز على تطابق تسميتها وعدم التباسه، فلنتخيّل الآن أن تكون الشخصية نفسها في نص معين مذكورةً على التوالي بعدة أسماء: مرةً "جان" ومرةً "بيير"، أو مرةً "الرجل ذو الشعر الأسود"، ومرةً "ذو العينين الزرقاوين"، دون أن يدلّنا شيءٌ على اشتراك التعبيرين في المرجع. أو لنتخيّل أن "جان" لا يدلّ على شخصيةٍ واحدة بل اثنتين أو ثلاث شخصيات؛ في كل مرة النتيجة نفسها: لا يكون البناء ممكناً،

لأن النص غير قابل للقرار تمثيلياً. ونرى الاختلاف مع أنواع ضعف البناء المذكورة سابقاً: إننا ننتقل من المُساءِ معرفُته le méconnu إلى غير القابل للمعرفة l'inconnaissable. ولهذه الممارسة الأدبية الحديثة مقابلها خارج الأدب: إنه الخطاب الفصامي le discours schizophrénique. وإذ يحافظ هذا الخطاب على نيّته التمثيلية، فإنه يجعل البناء مستحيلاً، بوساطة سلسلة من الطرق الخاصة (المذكورة في الفصل السابق).

يكفي حالياً تحديد مكان هذه القراءات إلى جانب القراءة بوصفها بناءً. إن الاعتراف بهذه التنوّع الأخير ضروري جداً بحيث إن القارئ الفردي يقرأ النص نفسه بعدة طُرق في آنٍ واحد، أو تباعاً، بعيداً عن الشك في التباينات النظرية التي يورد أمثلةً لها. إن نشاطه طبيعيٌّ بالنسبة إليه بحيث يبقى غير ملحوظ. إذن يجب تعلّم بناء القراءة-سواء بوصفها بناء أو بوصفها تفكيكاً déconstruction.

n

الصفحة





الطبعة الأولى / ٢٠١١م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة





بعض اللحظات الهامة من تاريخ السرد تشكّل موضوعَ هذا الكتاب: الأوديسة وألف ليلة وليلة والغْرال والديكاميرون، وكذلك هنري جيمس وجوزيف كونراد ودوستويفسكي والرواية البوليسية. انطلق تودوروف من تحليل دقيق لأشكال المسرود ووظائفه، ووجد نفسه ملتزماً في تفكير يتمّ فيه التساؤل حول تقدّم الداخل على الخارج، والأصيل على المشتق، والحضور على الغياب، والكائن على الآخر.

تزفيتان تودوروف

باحث في المركز القومي للبحث العلمي CNRS. وهو قطب من أقطاب البنيوية. هذا المنظّر الفذ والناقد الذي ما انفكّ يُتحف الأدب العالمي بكتاباته الثرّة والمتميّزة طوال أكثر من أربعين عاماً، كتب خلالها، حتى الآن، أربعاً وثلاثين كتاباً موزَّعة على مجالات النقد النظري والتطبيقي وحتى التأليف الموسوعي. فقد بدأ مسيرته النقدية عام ١٩٦٥ بكتاب «نظرية الأدب، نصوص الشكلانيين الروس»، وصدر آخر كتاب له عام ٢٠٠٧، وهو بعنوان: «الأدب في خطر» وهو يستذكر فيه ماضيه الشخصي والفكري.





مطابع وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١١م

سعر النسخة ١٥٠ ل.س أو ما يعادلها